

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



From the distance of death:
“Le Radeau de La Méduse” (1818-1819) de Théodore Géricault e “The Raft of George W. Bush” (2006) de Joel-Peter Witkin

Cheila Cristina de Sousa Mateigueira

Tese orientada pelo Prof. Doutor José Duarte, especialmente elaborada
para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Comparatistas

2021

Agradecimentos

Gostava de agradecer ao meu orientador, Professor José Duarte, pela sua constante dedicação e paciência com o meu trabalho, e por ter sido sempre – tanto no meu percurso de licenciatura como em mestrado – um professor tão dedicado aos seus alunos. Mesmo numa altura incerta como esta, a sua compreensão e apoio excederam quaisquer expetativas que poderia ter tido em relação a um orientador.

Ao Professor Simão Valente, que com todo o seu entusiasmo e simpatia me motivou e apoiou a seguir este tema, ajudando-me sempre que possível.

Devo igualmente a minha apreciação a todos os outros professores e colegas desta instituição que me inspiraram constantemente a ser uma pessoa melhor, a estudar e a querer conhecer mais.

À minha família, pelo apoio, e por não se queixarem de me ouvir falar incessantemente sobre isto.

Ao José, Elsa, David e à pequena Lisa, por serem a outra família que encontrei e escolhi, por me aceitarem e fazerem de mim uma mulher muito feliz.

Queria agradecer também aos meus amigos, pelo apoio contínuo em todo o meu percurso pessoal e académico. Sem eles não seria a pessoa que sou e tento ser.

Por fim, devo tudo ao Diogo, por todo o amor, carinho, paciência e amizade.

Resumo

Este trabalho tem como objetivo fazer uma análise comparativa da representação do cadáver na pintura “Le Radeau de La Méduse” (1819) de Théodore Géricault e na fotografia “The Raft of George W. Bush” (2006) de Joel-Peter Witkin. Estas obras dependem dos contextos histórico-políticos em que se inserem, na medida em que ambas foram concebidas de um ponto de vista politicamente empenhado: no caso de Géricault, contribuindo para a crise política do conservadorismo pós-napoleónico em França precipitada pelo naufrágio da fragata Méduse em 1816; e, no caso de Witkin, criticando a administração de George W. Bush nos Estados Unidos da América, na sequência da invasão do Iraque. Como tal, para desenvolver esta análise será necessário primeiro efectuar uma contextualização histórico-política, uma vez esta ser crucial no entendimento das obras e dos artistas: no caso da pintura de Géricault, trabalharei sobre a forma como este segue elementos convencionais da pintura histórica da escola neoclássica, ao mesmo tempo que se opõe à tradição ensinada na academia de Jacques-Louis David; e, em Witkin, como ao modelar a sua fotografia pela composição do quadro de Géricault, entra em diálogo direto com este. Ao mesmo tempo, o interesse pela pintura histórica em Géricault e pela estética da fotografia Vitoriana em Witkin revela uma vontade de retomar convenções artísticas do passado, subvertendo-as em favor de uma crítica ao contexto em que se inserem.

A análise faz-se através da representação do cadáver que se torna, assim, um elemento privilegiado para estudar estas contiguidades: por um lado, como esta é executada por artistas diferentes em meios artísticos diferentes e, por outro, como a figura do corpo pode ser um elemento expressivo na crítica a regimes políticos nos dois contextos históricos sob análise. No cruzamento de questões estéticas e políticas torna-se útil também analisar o conceito de necropolítica de Achille Mbembe (2011), na esteira de Agamben (1995) e Foucault (1976), nomeadamente no que diz respeito à teorização da morte como instrumento de poder e soberania, uma vez que tanto Géricault como Witkin exploram realidades em que a morte e o poder estão intimamente relacionados. Deste modo, analisando e contrapondo estas duas obras, pretendo estudar o modo como a representação do cadáver pode ser um veículo de crítica política através da arte.

Palavras-chave: Cadáver, Necropolítica, Joel-Peter Witkin, Théodore Géricault, Morte.

Abstract

The main goal of this study is to make a comparative analysis of the representation of the corpse in the painting “Le Radeau de La Méduse” (1819) by Théodore Géricault and the photograph “The Raft of George W. Bush” (2006) by Joel-Peter Witkin. These works are intimately connected with the historical and political contexts in which they are inserted, in the sense that both were conceptualized from a politically committed perspective: in the case of Géricault, by contributing to the political crisis of French post-Napoleonic conservatism, precipitated by the wreck of the naval frigate *Méduse* in 1816; and, in the case of Witkin, by criticizing the George W. Bush administration in the United States of America, following the invasion of Iraq. As such, to make this analysis I will start by contextualizing historically and politically both the works and the artists, seeing as that is essential for their understanding. Regarding Géricault’s painting, I will explore his use of certain conventional elements of neoclassical painting and simultaneous opposition to the School of Jacques-Louis David; and regarding Witkin, about how, in modelling his photograph on the composition of Géricault’s painting, he enters in a direct dialog with it. Furthermore, Géricault’s interest in historical painting and Witkin’s interest in the aesthetics of Victorian photography reveal a wish to return to artistical conventions of the past and subvert them in order to criticize the reality of their present time.

The analysis will be done through the representation of the corpse, which becomes a privileged element in which to study these contiguities: firstly, how it is executed by different artists in different art media, and secondly, how the corpse can be an expressive element in criticizing the political regimes of both historical contexts under analysis. In this crossing of aesthetic and political issues, it becomes useful to understand the concept of Necropolitics, developed by Achille Mbembe (2011), following Agamben (1995) and Foucault (1976), particularly regarding the theorization of death as an instrument of power and sovereignty, since both Géricault and Witkin explore realities in which death and power are intimately connected. In this way, by analyzing and opposing the two works, I intend to study the way in which the representation of the corpse can be a vehicle for political discourse through art.

Keywords: Cadaver, Necropolitics, Joel-Peter Witkin, Théodore Géricault, Death.

Índice

Agradecimentos	i
Resumo	ii
Abstract	iii
Introdução <i>From the distance of death</i>	1
Capítulo I O cadáver na arte: Uma introdução histórica e artística a Théodore Géricault e Joel-Peter Witkin	6
1.1 Representação do cadáver – Pintura	8
1.2 Representação do cadáver – Fotografia	9
Capítulo II Théodore Géricault	12
Capítulo III Joel-Peter Witkin	18
Capítulo IV Necropolítica	27
4.1 Os primórdios da Necropolítica: Biopolítica	28
4.2. Uma extensão da Biopolítica: Necropolítica	30
4.3. Necropolítica na Arte	33
4.4. Introdução à leitura das obras “Le Radeau de La Méduse” e “The Raft of George W. Bush”	37
Capítulo V Análise de “Le Radeau de La Méduse” de Théodore Géricault	44
5.1. Primórdios da pintura “Le Radeau de La Méduse”: estudos e interesse no episódio histórico	45
5.2. Composição da obra final: dimensões, estrutura piramidal, luz e cor	48
5.3. As personagens a bordo da jangada: importância e simbolismo	49
5.4. Contexto crítico da obra final: temas raciais e políticos	51
5.5. A importância da representação da morte na obra final “Le Radeau de La Méduse”: canibalismo, cadáveres, e o mórbido	53

5.6. Elementos românticos na obra final.....	54
5.7. Receção da pintura no Salon de 1819	55
5.8. Considerações finais acerca da importância da análise da morte e do cadáver na obra “La Radeau de La Méduse”, considerando o termo Necropolítica de Achille Mbembe	57
Capítulo VI Análise de “The Raft of George W. Bush” de Joel-Peter Witkin	60
6.1 Primórdios da fotografia “The Raft of George W. Bush”: inspiração em Géricault e na administração de Bush	61
6.2 Composição da obra final: dimensões, processo de revelação e performatividade	62
6.3 As personagens a bordo da jangada republicana e crítica política: importância, simbolismo e comparações com a obra de Géricault	66
6.4 A importância da representação da morte na obra “The Raft of George W. Bush”: cadáveres e ética	70
6.5 Conclusão: Receção da obra e análise Necropolítica	72
Conclusão A morte como via política.....	76
Apêndice Entrevista a Joel-Peter Witkin	81
Bibliografia	85
Figuras.....	90

Introdução
From the distance of death

Introdução

“I have consecrated my life to changing matter into spirit with the hope of one day seeing it all. Seeing in its total form, while wearing the mask, from the distance of death (...) and there, in the eternal destiny, to seek the face I had before the world was made.”

- Joel-Peter Witkin

Este estudo tem como principal objetivo explorar comparativamente a figura do cadáver nas obras “Le Radeau de La Méduse¹” de Théodore Géricault e “The Raft of George W. Bush²” de Joel-Peter Witkin, sendo a última inspirada na primeira. Ao mesmo tempo, pretendo refletir sobre a forma como ambos os artistas empregam a representação do cadáver em função de uma possível crítica política. Nesta reflexão, terei presente o conceito de necropolítica, proposto por Achille Mbembe (2008) – relevante para este estudo pela relação que nos permite estabelecer entre os contextos histórico-políticos das obras estudadas –, e que será essencial para criar uma associação entre as mesmas.

O título desta dissertação, *From the distance of death*, é retirado de uma famosa frase de Joel-Peter Witkin acerca do seu trabalho. É relevante pensar na análise presente nesta dissertação com alguma distanciação relativamente à morte, pois só assim conseguimos entender a relevância do contexto histórico-político das obras para a representação do cadáver dentro das mesmas. É com esta análise “à distância” que começarei a minha dissertação, consistindo o primeiro capítulo numa breve análise dos fatores relevantes da representação artística do cadáver e uma reflexão sobre a morte na História (da cultura e da arte). Por se tratar de um tema demasiado extenso e complexo para ser explorado em tão poucas páginas, limitar-me-ei a referir aquilo que possa ser relevante para o estudo das duas obras em questão.

Esta análise pretende mostrar como a Arte se tornou um veículo importante para a reflexão filosófica sobre a morte, estendendo-se para revelar como é que a história da representação do cadáver na pintura e na fotografia é importante para entender as obras estudadas nesta dissertação. Focar-me-ei nas áreas da pintura e da fotografia, em particular em alguns pontos que julgo serem

¹ Figura A.

² Figura B.

relevantes para o entendimento da consequente análise aprofundada das obras de Géricault e Witkin, ao mesmo tempo que me foco em aspetos importantes para entender o contexto histórico-cultural no qual se podem ter baseado. Explorarei também brevemente as formas artísticas de *memento mori* dentro das tradições pictórica e fotográfica, não só por serem um elemento importante da temática da morte na História da Arte, mas também pela possível influência que terão tido sobre as obras de ambos os artistas em destaque neste estudo.

No seguimento deste pensamento, farei no segundo e terceiro capítulos uma contextualização de cada um dos artistas. Começarei com Théodore Géricault, fazendo um enquadramento histórico-político relevante, descrevendo alguns acontecimentos na sua vida pessoal que poderão ter influenciado o quadro “Le Radeau de La Méduse”. Ao criar esta cronologia, tentarei explorar o máximo possível de informação relevante para entender de que forma é que a obra em estudo foi influenciada pela sua vida, e de que forma é que o seu fascínio por corpos vivos e mortos teve impacto para a obra em questão.

No terceiro capítulo trabalho, então, sobre Joel-Peter Witkin, fazendo uma breve biografia e o enquadramento histórico necessário para o entendimento da sua obra “The Raft of George W. Bush”, uma reinterpretação da pintura de Géricault. Adicionalmente, nesta secção da dissertação pretendo explorar como é que o olhar voyeurístico do artista se traduz numa coleção de obras com representações de cadáveres, desenvolvendo-se na sua cronologia artística até à criação da obra em estudo.

Sendo a noção de necropolítica essencial para o entendimento do contexto das obras em estudo, no capítulo quatro farei uma introdução a este conceito, criado originalmente por Achille Mbembe. Neste segmento pretendo dar a entender a origem deste termo, assim como o conceito no qual foi baseado e que lhe é complementar: a biopolítica, discutida por Michel Foucault. Farei ainda uma pequena reflexão sobre a maneira como o conceito de Mbembe pode ser aplicado ao campo das artes, quando vistas como um veículo de crítica política, aproveitando para fazer uma introdução ao contexto político de cada uma das obras em estudo.

No capítulo cinco farei uma análise detalhada da obra “Le Radeau de La Méduse” de Théodore Géricault. Este estudo passará por referir, inicialmente, os primórdios desta pintura, mencionando inclusivamente os esboços e estudos preliminares, de modo a entender como a obra evoluiu até à elaboração da pintura final exibida no Salon em 1819. Em seguida, falarei sobre o acontecimento histórico no qual a obra se baseia, o naufrágio da fragata Méduse, analisando o

modo como este foi retratado na pintura de Géricault. Será depois importante explorar as personagens retratadas pelo artista, pelo que mencionarei as mais relevantes e reconhecíveis, falando da sua história, importância, e simbolismo na obra – a análise das figuras vivas presentes na obra é importante para entender a representação dos cadáveres, com os quais estabelecem um contraste. No seguimento da análise de uma das personagens mais importantes a bordo da jangada e o que ela representa, será importante falar da crítica sociopolítica que muitos autores veem na obra, e das questões raciais que ela levanta.

“Le Radeau de La Méduse” é uma obra criada em pleno tumulto político e numa época de luta por direitos humanos, sendo crucial compreender estas situações para mais tarde entender a forma como o conceito de Mbembe se relaciona com elas. Numa subsequente secção deste capítulo, serão analisadas as representações cadavéricas presentes na pintura: ao explorar a forma como a morte é retratada, procurarei evidenciar a maneira como os temas de canibalismo e desespero presentes na obra transportam possivelmente uma crítica política. Falarei também sobre o facto desta obra se ter tornado uma peça reconhecida na ascensão do movimento romântico, discutindo as características deste movimento relevantes para entender o ambiente de crítica em que Géricault vivia. Depois de uma análise da receção da pintura no meio artístico e da forma como foi apreendida pelo público, transitarei para o segmento em que reintroduzo e exploro o conceito de necropolítica na obra, refletindo sobre o modo como este pode ser visto na pintura de Géricault à luz do seu tempo, e discutindo de que forma os cadáveres presentes na mesma podem ser símbolos de uma crítica aos tempos tumultuosos que o autor vivia.

No sexto e último capítulo, farei uma análise da fotografia “The Raft of George W. Bush” de Joel-Peter Witkin, uma reinterpretação da obra de Géricault que o fotógrafo elabora por sentir que a época em que vive é equiparável à do pintor oitocentista. Seguindo uma organização semelhante à do capítulo anterior, começarei por apontar os primórdios da fotografia de Witkin, explicitando o contexto no qual o fotógrafo foi inspirado pela pintura de Géricault e como escolheu adaptá-la ao mesmo. Em seguida, farei uma análise da composição da fotografia de Witkin, assim como da importância dada pelo autor ao processo fotográfico, quer no momento da criação de *tableaux vivant*, quer no processo de revelação da fotografia.

Nesta secção, explorarei as personagens relevantes a bordo da jangada republicana criada por Witkin, pensando sobre a relação que estabelecem com as figuras análogas na obra original de Géricault, e tentando retirar conclusões sobre a crítica política que o fotógrafo faz com a sua peça.

Na análise em questão, pretendo ainda apresentar o contexto histórico necessário à volta de cada personagem, de forma a entender a ligação entre todas elas, e a razão para Witkin incluir cada uma nesta jangada metafórica. Após entender as personagens vivas a bordo da jangada, torna-se então importante refletir, numa secção seguinte, sobre a representação dos corpos mortos nesta fotografia, e o porquê da escolha do autor de não usar cadáveres verdadeiros na criação desta peça, ao contrário do que fez em muitas das suas outras obras. Finalmente, tendo em mente as escolhas feitas pelo fotógrafo relativamente à representação das personagens vivas e mortas, farei uma leitura da obra à luz do conceito de necropolítica de Achille Mbembe, baseando-me sempre na obra do mesmo, com o objetivo de entender a maneira como Witkin utiliza a representação dos cadáveres como um instrumento de crítica política nesta peça, refletindo através deles a realidade necropolítica da situação que pretende criticar.

Desta forma, este estudo pretende fazer uma análise comparativa das duas obras em questão, mostrando, nas diversas fases de estudo, de que forma o conceito contemporâneo de necropolítica se relaciona com a representação cadavérica em ambas, entendendo assim que esta está, possivelmente, ligada a uma afirmação política por parte dos artistas.

Capítulo I
**O cadáver na arte: Uma introdução histórica e
artística a Théodore Géricault e Joel-Peter Witkin**

I. O cadáver na arte: Uma introdução histórica e artística a Théodore Géricault e Joel-Peter Witkin

A tendência *voyeurística* de querer contemplar cadáveres e a atração pelo horror são naturais no ser humano. Segundo Aristóteles em *Poética*, a mimese artística permite-nos uma contemplação daquilo que nos parece intolerável fora da mesma, de forma a termos uma genuína e contemplativa reflexão sobre a morte, através da distância estética da representação artística (*apud* Lousa, 2016, p.372). O tema da reflexão sobre a morte está presente desde os primórdios da história da arte. Com outros nomes e representações, os *Vanitas*³ e *Memento Mori*⁴ continuam presentes nos dias de hoje como principal testemunho desta reflexão – que, segundo Teresa Lousa, interliga a fascinação com a repulsa, e une o ser humano à sua materialidade (2016, p.373).

Ainda segundo a mesma autora, esta reflexão sobre a nossa mortalidade produz dois tipos de atitudes: *horresco referens* (latim para “tremo ao contá-lo”, um sentimento de horror ao falar sobre a causa do mesmo, aversão) e *morbid delectatio* (que esclarece como sendo uma atração e um prazer estético no horror). Este segundo conceito, *morbid delectatio*, já antes tinha sido mencionado por Aristóteles, quando o filósofo refere que a arte tem o potencial de nos transmitir sentimentos de prazer quando olhamos para algo que, quando visto na sua versão real, seria repugnante:

(...) as coisas que observamos ao natural e nos fazem pena agradam-nos quando as vemos representadas em imagens muito perfeitas como, por exemplo, as reproduções dos mais repugnantes animais e de cadáveres. A razão disto é também que aprender não é só agradável para os filósofos, mas é igualmente para os outros homens, embora estes participem dessa aprendizagem em menor escala. É que eles, quando vêem as imagens, gostam dessa imitação, pois acontece que, vendo, aprendem e deduzem o que representa cada uma, por exemplo, “este é aquele assim e assim”. Quando, por acaso, não se viu anteriormente o objeto representado, não é a imitação que causa prazer, mas sim a execução, a cor ou qualquer outro motivo do género. (Aristóteles, 2004, pp. 42-43)

³ Segundo José Teixeira, em termos artísticos reporta-se a uma subespécie do género natureza-morta cuja composição pictórica integra (entre outros objetos do quotidiano) um crânio que, em sentido alegórico, nos lembra da nossa própria efemeridade (2013, p.589).

⁴ *Memento Mori* – latim para “lembrança da morte”, este termo descreve um género artístico que persiste desde a antiguidade clássica. No período vitoriano, a expressão representava uma maneira de pensar sempre presente, para além de se referir aos objetos produzidos para lembrar a finitude da vida e a importância de viver uma existência com significado (Mord, 2011, p.193).

O argumento aqui apresentado pelo filósofo confronta-nos com um dos nossos maiores medos, e mostra o quão visceral é a atração que o ser humano possui pelo tema da morte. A arte, seja em que forma for, torna-se assim um veículo da contemplação da morte, criando um meio para refletirmos sobre ela. Mesmo no berço da arte, segundo Georges Bataille (2015, pp.44-45), existiria um fascínio por parte do ser humano com a morte e o cadáver, que pode ser visto nas pinturas de Lascaux por exemplo.⁵ Desde as primeiras formas de arte, passando pela Idade Média até à atualidade, sempre existiram representações da morte, sendo estas formas de nos ligarmos à mortalidade através da contemplação da nossa materialidade. Estas representações foram mudando estilisticamente e na sua conceptualização ao longo do tempo, e com estas mudanças vieram também diferentes atitudes para com a morte ao longo da história (Buchler, 2010, p.11).

1.1 Representação do cadáver – Pintura

A representação do corpo morto sempre esteve presente na arte de diversas formas.⁶ De interesse para este estudo, é de notar a prevalência da representação artística de autópsias e de dissecações anatómicas para fins académicos entre os séculos XVII e XIX, devido à forma como estes representavam o cadáver de maneira fiel à realidade (Holmstrom, 2017, p.19). Apesar deste tipo de representação não ser um fenómeno novo⁷, o auge da sua representação no mundo da arte aconteceu durante este período. No caso destas obras, a ênfase está no olhar dos que participam neste tipo de encontros feitos à volta da dissecação do corpo (normalmente aulas de anatomia)⁸. Durante o Renascimento, dois dos principais artistas interessados nos aspetos anatómicos do corpo foram Leonardo da Vinci e Michelangelo Buonarroti, sendo que ambos se baseavam nos cadáveres exibidos no hospital de Maria Nuova, em Florença para criar as suas obras. Este tipo de

⁵ “Não obstante, a atenção de que os cadáveres, ou mais geralmente os restos dos humanos, foram objeto, e vimo-la funcionar muito tempo antes dos tempos paleolíticos superiores, embora com testemunhos numerosos dessa época, chega para mostrar que as condutas humanas a respeito da morte são primitivas, e, por consequência, fundamentais” (Bataille, 2015, pp. 44-45)

⁶ Com receio de parecer redundante ao explorar a representação do cadáver na pintura e na fotografia de um modo geral, farei apenas uma breve introdução relevante aos quadros em questão analisados na dissertação, referenciando outros sempre que necessário.

⁷ Existem frescos presentes em catacumbas romanas que mostram exemplos de arte funerária do século IV, com representações de examinações *post-mortem*. Estes trabalhos não estão necessariamente relacionados com uma exploração científica ou medicinal, mas sim com práticas mais espirituais e religiosas (Holmstrom, 2017, p.19-20).

⁸ Exemplos concretos incluem “De Anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp” de Rembrandt van Rijn, de 1632, e “Anatomische les van Willem van der Meer” de Michiel van Mierevelt, de 1617.

representação surgia intimamente ligado com uma necessidade e desejo de entender o corpo humano e como este se compõe (Holmstrom, 2017, pp.25-26). Depois do caminho criado por estes artistas, foi a partir do século XVIII que se tornou mais comum a representação do corpo morto como forma artística, em vez de apenas para fins científicos (Holmstrom, 2017, p.35).

A fotografia *post-mortem*, que se tornou um dos maiores exemplos da representação artística de cadáveres na era vitoriana, teve um precedente imediato: o retrato póstumo. Neste género existem, segundo Lloyd, duas variedades de representação que são diretamente anteriores à fotografia *post-mortem*: o retrato póstumo mortuário e o retrato de luto como indicado por Ruby (1999, p.27). Ainda que este último seja uma variação influenciada pelo anterior, ambos têm a mesma função: preservar a memória de quem morreu, seja num retrato das pessoas que o amavam a fazer o luto da sua morte, ou numa representação pictórica de quem faleceu⁹.

No século XIX, a sociedade ocidental viu-se caracterizada por um desejo de preservar o melhor possível a memória do outro para que este não caísse em esquecimento. A invenção do Daguerreótipo¹⁰ foi essencial para o enraizamento do desejo de lembrar quem morreu através da fotografia.

1.2 Representação do cadáver – Fotografia

Para além de uma forma artística, a fotografia *pre* e *post-mortem* tornou-se uma indústria (Ruby, 1999, pp. 52-53), em particular no continente Americano e Europeu, servindo maioritariamente como forma de lembrança de um familiar e, por isso, o interesse principal era a representação do cadáver (ou de um indivíduo no seu leito de morte) da forma mais serena possível. Como tal, esta originou algumas modas de representação, tais como a pose *The Last Sleep*¹¹, frequentemente usada como forma de ajudar os familiares no seu luto.

⁹ Exemplo “Rachel Weeping” de Charles Willson Peale, de 1772.

¹⁰ O daguerreótipo foi o primeiro tipo de fotografia comercialmente disponível. A fotografia aparecia quando se colocava um prato de cobre com uma camada de prata em frente à câmara para uma exposição à cena. Depois de algum tempo, o prato era posto numa sala com vapores de mercúrio que revelavam a imagem. O objeto final tem assim uma aparência metálica e refletiva, muito diferente da fotografia à qual estamos hoje habituados (Mord, 2011, p.192).

¹¹ Pose comum nas fotografias *post-mortem* em que se deitava o cadáver numa superfície mole, como um sofá ou uma cama, de modo a parecer que este se encontra num sono profundo. O objetivo era que o corpo tivesse uma expressão facial serena, o que indicaria, segundo a fé protestante do século XVIII, tranquilidade no além (Summersgill, 2015, p.2).

Esta forma de representação do corpo morto servia como um exemplo dos muitos artefactos que a sociedade ocidental criava para acomodar a ideia de mortalidade. Ter um *memento mori* físico, como lembrança da pessoa que se perdeu, era um importante auxiliar no processo de perda e luto. Aqui, a representação do morto por via da fotografia não era tabu, contrariamente aos dias de hoje, mas sim um objeto pessoal ou familiar de bom gosto, financeiramente acessível para muitas famílias, cujo propósito era aceitar a morte e lembrar a vida do indivíduo – para além de serem artefactos importantes para a família mais próxima e porque estes objetos passavam de geração em geração (Ruby, 1999, p.7). Paralelamente, o negócio do fotógrafo especializado em fotografias *pre e post-mortem* era também altamente respeitado.

Contrariamente a estes valores e hábitos, a sociedade ocidental contemporânea vê a contemplação da morte com desconforto e, por vezes, até vergonha. Esta nova visão, com origem no início do século XX, segundo Ariès, resultou da institucionalização da morte: a repulsa do corpo morto começou a existir porque este era escondido e muitas vezes considerado contaminado ou sujo:

By a swift and imperceptible transition someone who was dying came to be treated like someone recovering from major surgery. This is why, especially in the cities, people stopped dying at home just as they stopped being born at home. [...] The hospital is no longer merely the place where one is cured or where one dies because of a therapeutic failure; it is the scene of the normal death, expected and accepted by medical personnel.
(1981, p.585)

Se mais tarde, no século XX, deixámos de ouvir falar em práticas funerárias e artísticas como a fotografia *post-mortem* vitoriana, foi devido a uma nova forma de encarar a morte. Contudo, pensadores como Ariès reintroduziram, pouco a pouco, o diálogo sobre a morte e o macabro no nosso vocabulário, ainda que as representações artísticas do cadáver tenham mudado bastante. O fim desta “invisibilidade” da morte dá-se em particular a partir dos anos 80 do séc. XX, sendo que já em 1990 começaram a surgir nas galerias de Nova Iorque novos artistas que incorporavam cadáveres nas suas fotografias – como é o caso mais conhecido de Nan Goldin e Joel-Peter Witkin¹², que começaram a explorar este lado da fotografia como uma forma de se

¹² Este interesse surgiu, em parte, por aquilo que Peter Bishop chama de “o novo grotesco”. A relação entre o corpo e a morte surgiu em força nos anos 90, possivelmente devido à epidemia da SIDA, que ligava, por razões evidentes, os temas de sexo e da morte (Bowdler, 1996, p.11).

questionarem acerca da sua relação com a morte, transgredindo as barreiras do que se considerava aceitável representar na sociedade contemporânea (Summersgill, 2014, p.24).

Ainda assim, Bowdler em “Photodeath as ‘Memento Mori’ – A Contemporary Investigation” (1996) defende que, no final do século XX e já no século XXI, existe ainda algum tabu à volta da contemplação da morte. Esta negação da morte pode ser observada através da promoção da *youth culture* nos média ou na glorificação de símbolos da juventude. Para além destas afirmações, Bowdler discute também que, ao mesmo tempo que existe um afastamento da sociedade em geral do envolvimento em todos os assuntos relacionados com a morte, há paralelamente uma saturação por parte dos média de tudo o que são imagens (ficcionalis ou reais) relacionadas com a morte: seja em filmes e séries ou em tragédias reais noticiadas.

Como tal, os artistas contemporâneos voltaram a ver o corpo morto como um recurso artístico, pois alguns procuram ver a beleza do cadáver num ambiente belo (semelhante ao que se fazia na fotografia vitoriana do século XIX), enquanto outros procuram uma representação científica, ou simplesmente utilizam o cadáver sem qualquer tipo de embelezamento (Lousa, 2016, p.372). Apesar da emergência de novos tipos de representações artísticas do cadáver, não existem grandes investigações sobre a forma como este tipo de representação influenciou o nosso cânone artístico até aos dias de hoje.

Nos casos específicos de Théodore Géricault e Joel-Peter Witkin, a contemplação da morte é feita de maneira comparável, ainda que não semelhante. No primeiro, esta contemplação é feita aos olhos do ambiente histórico-político tumultuoso em que o autor vivia, contrariando, através da sua arte, o que seriam os quadros comuns da sua época; Géricault faz uma representação realista de um corpo humano morto, putreficado. No segundo, como veremos, esta contemplação é feita de uma maneira mais visceral, desafiando as noções convencionais daquilo que é sublime, e até mesmo daquilo que é aceitável. Em ambos, o uso de cadáveres é um aspeto importante da dimensão crítica das suas obras, e o choque cultural que causaram nas suas respetivas épocas é semelhante. Explorarei, assim, o modo como as obras de ambos se interligam, de maneira a entender a importância da representação do cadáver em cada uma.

Capítulo II

Théodore Géricault

II. Théodore Géricault

Nascido em 1791, Théodore Géricault representava uma nova geração burguesa influente durante o império napoleónico, que mais tarde perderia muito do seu poder durante a Restauração Francesa em 1814 (Lee, 2012, p.3). A vida de Géricault foi marcada pela tensão entre os antigos privilégios da aristocracia e a revolucionária modernidade: pertencendo a uma classe privilegiada, a riqueza da sua família permitiu-lhe prosseguir os estudos na área artística. A sua geração, que viu o surgimento do poder napoleónico pós-revolução e o seu desfecho na restauração da monarquia, sofreu com um período de grande agitação, algo que viria a ter grande visibilidade mais tarde na sua obra (Lee, 2012, pp. 3-4).

Embora tenha integrado uma classe com poder económico e, como tal, tenha tido liberdade artística, foi um dos importantes pintores do século XIX que não completou um treino formal académico – entre nomes como Gustave Courbet e Eugène Delacroix –, arriscando assim improvisar e explorar diferentes inclinações artísticas e estilos variados na sua arte (Lee, 2012, p.3). No entanto, e apesar desta liberdade, as tensões sociais e políticas da comunidade burguesa napoleónica em que vivia voltaram inevitavelmente os seus quadros para temáticas em que a arte e a política se interligavam. O pintor tinha como grande inspiração o artista neoclassicista Jacques-Louis David, ligando-se assim aos primeiros artistas da época do Romantismo Francês. No entanto, quando as representações neoclássicas já não faziam sentido para Géricault por não sentir o patriotismo associado a este tipo de representação histórica, o artista tentava fugir dessas convenções sempre que podia, embora tivesse de equilibrar essa vontade com o desejo de que as suas obras fossem recebidas no Salon de Paris.

Tendo pintado as primeiras grandes obras entre 1812 e 1816, a sua terceira submissão ao Salon de Paris aconteceria em 1819, com talvez um dos mais importantes quadros da sua carreira: “Le Radeau de La Méduse”. Com uma individualidade distinta, este quadro mostrava o que tinha aprendido com o neoclassicismo de David, misturando estes conceitos com a dissatisfação que sentia em relação ao ambiente socio-político em que vivia, enquanto imortalizava o sofrimento das pessoas da jangada, das quais apenas 15 sobreviveram (Alhadeff, 2002, p.17). Esta obra, inspirada no acontecimento real do naufrágio de 1816, quando a fragata Méduse naufragou depois de estar

presa num banco de areia, deixando 400 homens à deriva em alto mar, foi criada num tempo em que o autor vivia fascinado e obcecado com a morte e o cadáver, tema principal do quadro. Para conseguir representar o corpo morto como queria, pediu emprestados cadáveres a hospitais de forma a podê-los estudar com maior detalhe¹³.

Este período de fascínio pelo mórbido e o desejo de representar realisticamente o corpo morto fez com que Géricault, em determinado momento, tivesse o seu estúdio cheio de cadáveres para estudar. Nestes estudos, em que representava cabeças e membros dilacerados que encontrava, Géricault envolveu-se profundamente na observação de cadáveres putreficados. Preferindo giz, lápis de cera e de cor, e canetas – e mais tarde pintando-os –, Géricault analisou os corpos, focando-se não só na relação da luz e das sombras com estes, mas também na diferença entre a representação de um corpo humano vivo e a de um corpo humano morto, possivelmente para se aproximar o mais possível do que seriam mesmo os cadáveres canibalizados da jangada.

Ao aproximar-se destas figuras, o produto final continha em si uma autenticidade que, possivelmente, não teria caso o autor não se interessasse tanto pelo aspeto científico e médico do corpo. Segundo Ventura (2019, p.117), Géricault mantinha estes corpos até o cheiro não o permitir, examinando assim os vários estados de decomposição das partes do corpo que estudava. Isto não seria muito estranho na cultura francesa desde o século XVIII, altura em que a palavra *morgue* já tinha sido introduzida no vocabulário dos franceses¹⁴. Neste período, a morte não era escondida da sociedade, tendo até a morgue em Paris uma janela de vidro para ser possível a identificação dos corpos por quem passava. Aqui o mórbido no dia-a-dia era encarado como convencional, natural.

Para algumas personagens da jangada, Géricault estudou modelos vivos, e inspirou-se nos protótipos do que seria um corpo perfeito em movimento, a partir dos desenhos de grandes artistas como Rubens e Michelangelo. Paralelamente, os seus estudos de cadáveres tinham uma conceptualização diferente: seguiam a sua rigidez na sua monumental decomposição. Consequentemente, as representações do corpo cadavérico e decomposto eram recebidas pelo público com hostilidade:

Je voudrais qu'on enlevât du Musée du Louvre ce tableau de la Méduse... Je ne veux pas de cette Méduse et de ses autres tableaux d'amphithéâtre qui ne nous montrent de l'homme

¹³ Um exemplo destes estudos sendo “Head of a Guillotined Man” de 1818-1819.

¹⁴ Segundo Ventura: “In 1718, the word “morgue” was added to the dictionary of the Académie with its definition being, “a place at the Chatelet [prison] where dead bodies that have been found are open to the public view, in order that they be recognized” (2019, p.117).

que le cadavre, qui ne reproduisent que le laid, le hideux. (Jean Auguste Dominique Ingres, como citado por Johnson, 2019, p.58)

Segundo Johnson, depois da bem-sucedida exibição do quadro em Londres em 1820, os críticos reconheceram os elementos inspirados pelo estudo de cadáveres. A estranheza que concedia uma beleza peculiar ao quadro serviu como marca do que mais tarde seria considerado parte da imaginação mórbida romântica (Johnson, 2019, p.40).

O seu perfeccionismo e desejo de representação da realidade traduziu-se também noutros aspetos da sua pintura como, por exemplo, ao mandar construir um modelo em escala da jangada, e estudar exaustivamente o mar e como o poderia representar em grande tempestade, de forma a aproximar-se mais perto da realidade da tragédia (ainda que, por vezes, com algumas interpretações artísticas). Este perfeccionismo e realismo revelam-se igualmente na sua obsessão com a parte macabra da tragédia. Géricault, segundo Galven Keng Yue Lee, queria expressar-se de uma maneira que revelasse os contornos da sua imaginação, onde se sentisse livre sem limitações por parte dos seus mecenas (2012, p.5).

Esta liberdade levou Géricault a criar uma pintura que nos presenteia com uma visão da emergência do movimento romântico em resposta aos tumultos políticos da época. Esta reação foi também uma forma de protesto contra o insucesso da filosofia racionalista e de conceitos outrora grandiosos como “império” e “nação”. Assim, segundo Lee, o Romantismo acabou por modelar a personalidade artística de Géricault – não só porque criava pinturas inseridas nesta época, mas também porque tornava os tumultos sociopolíticos da altura parte da narrativa (Lee, 2012, p.5). Acerca do movimento romantista, Charles Baudelaire disse em 1846: “Le romantisme n’est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir” (Baudelaire, 1917, p.90). Em contraste com estilos mais uniformes como o barroco, o Romantismo define-se precisamente pela fluidez entre estilos que mostram emoção, sentimento e experiência na sua forma mais natural possível, interligando-se com todas as complexidades fenomenológicas, algo pelo qual Géricault ficou conhecido (Lee, 2012, p.5). A ambição do artista foi de iluminar e surpreender o mundo, e teve sucesso em fazê-lo durante o seu progresso artístico, culminando em “Le Radeau de La Méduse”, que se tornou uma obra exemplar do sublime romântico (Johnson, 2013, p.39).

Antes da sua obra mais icástica, em 1814, Géricault exibiu “Le Cuirassier blessé quittant le feu”, uma pintura a óleo de um soldado que estaria ferido. Embora o soldado representado não

tenha feridas visíveis, Géricault decidiu dar-nos uma visão diferente do que seria um soldado em batalha: em vez da representação de bravura que seria esperada dele como pintor histórico, o artista escolheu criar uma imagem mais realista do acontecimento, um soldado a arriscar a sua vida, com fraquezas tão presentes quanto virtudes (Predeville, 1995, p.98).

Esta abordagem por parte de Géricault dá-nos também uma visão do que estava a acontecer em França nesta altura: o conflito entre a ciência empírica e a religião reinava durante o império de Napoleão Bonaparte, e o interesse do artista em entender a parte científica por detrás da representação do corpo é evidente, querendo representá-lo em todas as suas formas. Predeville (1995, p. 98) sugere que é possível que Géricault e outros artistas da sua época se guiassem pelo interesse comum das artes e das ciências. Esta emancipação dos artistas também se refletia no facto de usarem a arte para expressar as suas visões políticas. O autor sugere também que este *rapprochement* por parte das ciências e das artes com o intuito de criarem um novo realismo, em que ciência e arte estariam ligadas, provem do facto dos membros de ambas as áreas pertencerem (maioritariamente) a um público laico, partilhando as mesmas expectativas e preocupações na sociedade. Deste modo, é possível verificar que esta reformulação da pintura histórica estava intrinsecamente ligada ao interesse pelas ciências empíricas e, também, por uma forma de crítica política.

Géricault deu-nos, portanto, na sua pintura da jangada, uma obra que revela uma sociedade profundamente em crise: não só a crise política da Restauração Francesa, como também uma crise pessoal – crise dos homens na narrativa da jangada, privados de comida e segurança, e uma crise interior do próprio autor, segundo Fried, com as suas ideologias políticas (2014, p.79).

Como tal, “Le Radeau de La Méduse” veio a ser considerada uma obra crucial para entender a época do Romantismo: a pintura enfatiza os vários tipos de sofrimento humano – físico e mental –, enquanto apresenta, num único movimento pictórico, um olhar crítico ao estado político do país e à moralidade da catástrofe da jangada francesa, tal como nota Lee:

But while Géricault was well aware of the politically sensitive nature of his subject matter, the figures in the painting are not portrayed to be the tragic heroes necessary to indict and demonize the regime for its failure. On the contrary, their complexions seem drained of warm hues and blend into the overwhelming, lusterless greys of the surging waves and overcast sky, evoking an implacable sense of death and decay. The focus on the human dimension of this tragedy can perhaps be read as implicit rebellion against the polemical debates and grand political themes that dominated much of the popular and artistic discourse of the day. (2012, p.3)

Ainda que a obsessão pelo corpo fragmentado não fosse uma ideia recente, a reação inicial do público ao olhar para um corpo putreficado no quadro “Le Radeau de La Méduse” foi de grande choque. Géricault conseguiu transformar o que era a tradição da representação do cadáver quando escolheu representá-lo na sua maneira mais pragmática: o morto como morto – contrariando assim a ideia clássica do cadáver que parece estar adormecido ou, noutro contexto, morto por uma causa maior (Palmer, 2013, p.246). Esta nova tradição veio, assim, alterar a forma como os artistas plásticos representariam o corpo morto até à nossa contemporaneidade.

Capítulo III

Joel-Peter Witkin

III. Joel-Peter Witkin

“All those young photographers who are at work in the world (...) do not know that they are
agents of Death.”

Roland Barthes, 1982

Joel Peter-Witkin, nascido em Nova Iorque no ano de 1939, tornou-se um dos mais influentes fotógrafos da segunda metade do século XX. A sua arte, segundo Golgona Anghel, inscreve-se na inospitalidade, no sinistro, e no horror: “seres disformes, corpos esventrados, animais fantásticos, objetos fetiche proliferam-se com a mesma naturalidade com que se celebra o espetáculo da morte. Vivos e mortos misturam-se no mesmo plano, tornam-se familiares” (2019, p.149).

O autor cresceu num ambiente de divergências políticas, religiosas e familiares: com um pai imigrante lituano judeu divorciado de uma mãe italiana católica, o autor esteve sempre entre dois mundos diferentes. Com diferenças religiosas em casa e numa época marcada por guerras – como será o caso da Guerra Fria e Guerra do Vietname –, o cenário da infância de Witkin influenciou, certamente, a sua obra.

Nos anos 50 obteve a primeira câmara: uma Rolleicord *reflex* de dupla objetiva, que aprendeu a usar ao ler livros técnicos sobre fotografia. O seu primeiro projeto fotográfico surgiu ao retratar os sujeitos que o irmão Jerome Witkin, pintor, ia usar nos seus quadros: um homem com três pernas, uma anã, e um hermafrodita – pessoas estas que faziam parte de um *freak show* em Coney Island. Este tipo de espetáculo fascinava-o, e foi precisamente por causa desse fascínio que os *freaks* se tornaram frequentes na sua fotografia (Coke, 1985, p.8) Fascinado pela diferença e pelo macabro, e incorporando sempre um olhar voyeurístico nos seus projetos, Witkin refere que

este encanto nasceu quando, em criança, presenciou um acidente de carro em que uma rapariga foi decapitada à sua frente:¹⁵

It happened on Sunday when my mother was escorting my twin brother and me down the steps of the tenement where we lived. We were going to church. While walking down the hallway to the entrance of the building, we heard an incredible crash mixed with screaming and cries for help. The accident involved three cars, all with families in them. Somehow, in the confusion, I was no longer holding my mother's hand. At the place where I stood at the curb, I could see something rolling from one of the overturned cars. It stopped at the curb where I stood. It was the head of a little girl. I bent down to touch the face, to speak to it – but before I could touch it someone carried me away. (Coke *apud* Witkin, 1985, p.8)

A experiência traumática pode ter levado a que Witkin ligasse a repulsa e o erótico nas suas obras, ligação essa que Georges Bataille (autor bastante influente na obra de Witkin) explorou extensivamente nos seus livros¹⁶. Segundo Palmer, tanto Jerome Witkin como a mãe dos artistas confirmam que Joel-Peter Witkin sofre de uma imaginação fértil, e que pode, eventualmente, ter criado certos eventos à volta da sua narrativa autobiográfica. Não obstante, existe de facto uma grande ligação entre Witkin e Bataille, visto que ambos exploram o fascínio pelo erótico e pela transgressão (Palmer, 2013, p.248).

Witkin continuou a fotografar e, começando no final da década de 50, focou-se em reproduções de quadros famosos. Tendo Rembrandt, Gustav Klimt, Felicien Rops, Alfred Kubin, Balthus, e Max Beckmann como inspirações, o autor interessava-se por tudo o que lhe parecia estranho, perverso, ou que desafiava, de alguma forma, aquilo que é considerado sagrado. Para além de artistas plásticos, tinha como inspiração os heróis contemporâneos da sua época, como “Superman”, “Batman”¹⁷, ou “Wonder Woman”, personagens que para ele funcionavam quase como figuras religiosas: “Superman” como um segundo Cristo, “Batman” como um anticristo, e “Wonder Woman” como Virgem Maria (Coke, 1985, p.8).

Desejando explorar ainda mais o interesse pela morte, em 1961, durante o tempo da administração de John F. Kennedy, Witkin alistou-se por três anos no exército americano, com

¹⁵ A referência a esta situação é semelhante a um excerto do livro *L'histoire de l'oeil* (1928) de Georges Bataille, podendo existir até momentos coincidentes entre os dois acontecimentos: “(...) we crashed into, an apparently very young and very pretty young girl. Her head was almost ripped off by the wheels. For a long time, we were parked a few yards beyond without getting out, fully absorbed in the sight of the corpse. The horror and despair at so much flesh, nauseating in part, and in part very beautiful, was fairly equivalent to our usual impression on seeing one another” (Palmer *apud* Bataille 2013, p.248).

¹⁶ Especificamente no seu livro *L'Érotisme* (1957), onde teoriza sobre o que é o erotismo e como podemos explorar a ideia de desejo para além do horror a que possa estar ligada (Palmer, 2013, p.248).

¹⁷ Um dos exemplos sendo “Roof: Christ and Batman” (1972).

intenções de tirar fotografias durante a Guerra do Vietname. Passou por vinte estados e foi colocado em diferentes divisões de combate, em que pode fotografar acidentes e suicídios que levaram à morte de soldados. Depois do exército, deu início à criação de fotografias que o levassem a entender-se melhor a si próprio; para além disso, ambicionava criar uma imagem de Deus, tal como refere numa entrevista:

In order to know if I were truly alive, I'd make the invisible visible! Photography would be the means to bring God down to earth – to exist for me in the photographic images I would create. I believe that all my photographs are incarnations, representing the form and substance of what my mind sees and attempts to understand. (Coke, 1985, p.10)

Em 1967 começou a pôr isto em prática ao iniciar os estudos em Nova Iorque na área da escultura. Os projetos desenvolvidos durante esta etapa da sua vida, segundo o artista, foram inspirados pelas suas dificuldades familiares. Foi a partir deste momento que começou a usar as técnicas fotográficas pelas quais é conhecido, ligadas ao uso do daguerreótipo e inspirando-se no trabalho de E. J. Bellocq. Foi também nesta fase que o cinema se tornou uma grande fonte de inspiração para Witkin, devido à popularidade do género de terror, dentro do qual as estéticas do *gore* e do erotismo associado à morte começaram a estar mais presentes nesta altura¹⁸ (Coke, 1985, p.7).

Inspirado pela cultura *pop* e pelo cinema, o autor cria um microcosmo dentro das suas obras, onde a realidade se mistura com o ficcional, e onde há lugar para aquilo que é visto como proibido ou tabu. Ao criar um *tableaux vivant* transposto para uma fotografia, o autor faz-nos questionar, através do grotesco das suas obras, os limites da normalidade, como será o exemplo de “Mother and Child (With Retractor, Screaming)” (1979) e “The Bird of Queveda” (1982). Como tal, a obra de Witkin testa no observador os limites da sua compreensão em relação a algo que não está habituado a ver (Bowdler, 1996, p.50).

Embora o grotesco que Witkin apresenta nas suas fotografias seja, normalmente, cadavérico, este tema é usado como forma de causar um choque inicial em quem vê as obras, tal como o que acontece noutras formas artísticas, por exemplo, os filmes de terror tão afamados nesta altura. Este tipo de impressão é criado não só com o uso de cadáveres verdadeiros nas suas obras (tendo como exemplo “Ars Moriendi” de 2007), mas também com a sua manipulação, utilizando

¹⁸ Filmes como *Rosemary's Baby* de Roman Polanski (1968), *Satyricon* de Federico Fellini (1969) ou *The Exorcist* de William Friedkin (1973) são alguns exemplos.

as partes que lhe são disponibilizadas em conjugação com outros objetos, criando novas representações do ser humano ou animais, como podemos ver, por exemplo, na obra “Dog on a Pillow” de 1994. As suas obras começaram, assim, a ser comparadas a Weegee e Diane Arbus, devido ao facto de Witkin escolher representar comunidades marginalizadas, transformando-as em novos seres ou criando uma noção de beleza, concebida pela sua imaginação (Villaseñor, 1996, p.78). Para além disso, as obras de Witkin possuem frequentemente uma atmosfera de assombro, sendo que partem da sua imaginação e podem parecer, por vezes, kafkianas e ilógicas, por derivarem sempre de um domínio do subconsciente e mostrarem a crueza do mundo e a brutalidade da nossa própria realidade, enquanto olham para o nosso íntimo através do tabu, como revelam Cameron, Dickinson e Smith:

Witkin’s images are shocking not because such images are unusual – they appear in all recorded visual cultures throughout history – but because images of bodies, particularly poor, ugly, distorted and abject bodies, are often concealed, hidden away, taboo. Those taboos are in part, of course, imposed by states and media companies that censor, for reasons that are rather vague, the visibility of dead and destroyed bodies. (2013, p.6)

Ao reexaminar o que considera esteticamente sublime através do horror relacionado com a morte, Witkin, segundo Buchler, transgride o que consideramos normal na sociedade contemporânea ocidental (2010, p.9). Isto dá-se não só pelo uso de cadáveres nas suas obras artísticas, como também pela própria temática de alguns dos seus projetos, existindo muitos debates à volta da ética do trabalho de Witkin como aponta Bowdler ao referir-se a dois dos projectos do fotógrafo:

“The Baiser” (1982) and (...) “Feast of Fools” (1991). Both works are still living with body parts whose internal workings are left to no one’s imagination. They have resulted in lawsuits, allegations of blasphemy and calls for censorship. It is surprising that these, more than any of his works have outraged the “moral minority”. I think that this is because his portrayal of death is not only relentlessly lurid but also sensuous and in some measure erotic. This is one of the greatest taboos. (Bowdler, 1996, p.59)

Nos Estados Unidos da América, com exceção para a investigação médica, fotografar cadáveres é proibido. Devido a estas restrições, Witkin só consegue usar cadáveres não reclamados (mantendo-os anónimos) no México¹⁹ (Buchler, 2010, p.48).

¹⁹ No capítulo VI, secção 6.4 – “A importância da representação da morte na obra “The Raft of George W. Bush”: cadáveres e ética” desenvolverei um pouco mais esta questão.

Assim, a presença de cadáveres reais nas obras de Witkin é considerada tabu na cultura ocidental, não só por serem desafiadores em relação ao que a nossa cultura permite, mas também porque Witkin nos mostra uma noção de sublime fora da que nos é comum, ou que está perto desse limiar (Buchler, 2010, p.39). Ao criar repulsa e medo, o fotógrafo altera a noção de beleza nas suas obras de arte, subvertendo as regras estabelecidas por convenções artísticas anteriores. O tabu não é, no entanto, algo que devemos ignorar por completo: existindo em todas as culturas, este é considerado essencial como controlo do comportamento da sociedade em geral, mesmo que no mundo da arte os limites sejam, muitas vezes, desafiados. Na sociedade contemporânea em que vivemos, a prática generalizada no que toca à temática da morte é de evitar pensar sobre ela e ocultar tudo o que com ela está relacionado, deixando a morte como um assunto interdito, tal como nos explica Kashdan:

Death can be terrifying. Recognizing that death is inescapable and unpredictable makes us incredibly vulnerable. This disrupts our instinct to remain a living, breathing organism. So what do we do? We try to manage this terror. Generally, when reminded of our mortality, when the potential to experience existential anxiety is heightened, we are extremely defensive. Like little kids who nearly suffocate under blanket protection to fend off the monster in the closet, the first thing we try to do is purge any death related thoughts or feelings from our mind. (Kashdan, 2011, p.1)

Deste modo, entendemos que não é surpreendente que este tipo de obra artística seja alvo de marginalização, em particular porque é, sem dúvida, um dos grandes desafios da sociedade. Witkin fotografa aquilo que é chocante como forma de obter uma resposta de inquietação (Coke, 1985, p.19). O que é diferente e infringe a nossa normalidade torna-se estranho e, segundo David Buchler, relaciona-se com o conceito de *unheimlich*²⁰ de Freud. Este aplica-se também quando olhamos para a obra de Witkin, porque, segundo Buchler, existe nela uma inquietante familiaridade, mas também uma certa estranheza (2010, p.5).

Porém, apesar da sua obra transgredir o que nos é mais habitual e explorar o subconsciente, o autor não se considera um surrealista ou um pós-modernista. Segundo Buchler, o que define o Surrealismo é a conjugação do sonho e da realidade e, no caso de Witkin, do sagrado e do profano,

²⁰ *Unheimlich* de Freud, segundo o E-dicionário de termos literários coordenado por Carlos Ceia “Termo que resulta de um artigo de Freud com o mesmo nome (“Das Unheimliche”, 1919), em que o autor aborda numa perspetiva psicanalítica este conceito da estética presente, por excelência, na obra de E. T. A. Hoffmann. Incluindo-se no que suscita o medo, *das Unheimliche* é aquele terror que remonta ao que é desde há muito conhecido e ao qual se está há muito acostumado. Sendo o contrário de *heimlich*, conhecido, familiar, caseiro, habitual, íntimo, ligado ao *Heim* – lar, lugar aconchegante, e a *Heimat* – terra natal, *das Unheimliche* é o não conhecido, que provoca uma sensação difusa de medo e de horror” (Busse, 2009).

como podemos verificar em obras como “Crucified Horse” (1998) e “Naked Follow the Naked Christ” (2006). O autor sugere ainda que a repulsa e a ideia de Surrealismo estão intrinsecamente ligadas devido à condição transgressiva e à base psicanalítica do movimento (Buchler, 2010, p.45). No entanto, Witkin recusa este tipo de rótulos nas suas obras, e explicita que o seu trabalho é antes uma expressão do seu subconsciente:

I can't be cornered, like many artists – there is no A, B, C, D, to my work. Some artists deal in cyclical things, but for me, it's never been that clear, because I photograph people who all have different characteristics and consciousness. I never know who I'm going to meet. I work with those people – I don't *use* them. The same thing applies to human remains or inanimate objects. My work isn't linear; it's more of a phenomenology. (Witkin, 2016)

Para além da importância que o autor dá à representação da morte nas suas fotografias, a arte que cria reflete o estado ambíguo da imagem em si. Algumas das suas obras, como “Boticelli's Venus” de 1982 (recriação do quadro “Nascita de Venere”, 1485, de Sandro Boticelli), “Las Meninas” de 1987 (inspirado no quadro de Velázquez com o mesmo nome, de 1656) ou “The Raft of George W. Bush” de 2006 (baseada no quadro “Le Radeau de La Méduse” de Théodore Géricault de 1818-1819) são exemplos desta reflexão sobre o conceito de imagem. Ao recriar as obras em meio fotográfico, interligando a corporalidade nesta fusão, o autor questiona os limites da fotografia. Em muitas das suas obras, Witkin usa pinturas como fundo da fotografia, e incorpora na sua arte uma espécie de *tableaux vivant* capturado em forma fotográfica, como iremos ver no capítulo IV.

Esta reflexão é também feita através da fisicalidade das imagens – ou seja, não só pelo uso de partes de cadáveres, mas também dado todo o processo criativo: a transformação e mutilação da película de filme reforça a ênfase na fisicalidade tanto do sujeito representado como de quem observa a imagem final, tal como o próprio afirma: “I sometimes print through glass. ... I experiment with substances on glass – vanilla, soy sauce – and wipe them off if they don't work” (como citado por Schwenger, 2000, p.397). Para além destas experiências, Witkin tenta recriar as características semelhantes às de uma fotografia antiga: criando riscos e dobras nos negativos, utilizando emulsões fora do prazo de validade, fazendo manchas e rasgões.

Podemos, assim, constatar um paralelismo entre a mutilação da película de filme e a mutilação do corpo, onde a integridade, tanto do corpo como da fotografia, é desmantelada (Schwenger, 2000, p.407). O artista vê este processo como uma parte essencial do seu método

criativo, uma vez que Witkin pretende apresentar a fotografia como um objeto, e não apenas como um meio (Keitelman Gallery, 2014). Ao ter a capacidade de se expressar materialmente através do processo fotográfico, o autor descobre novas formas de traduzir fisicamente (no negativo) a sua experiência enquanto artista. Como tal, consegue intensificar as imagens criadas cortando, riscando ou manchando o negativo, a materialidade do objeto artístico altera-se, produzindo assim algo que vai para além de um negativo transformado, tal como é referido na nota sobre o artista na Galeria Keitelman:

His work, so distinctive that his pictures are immediately identifiable, is done during the printing process. He uses various techniques that he has made his own, such as scratching, tearing, rubbing the negative, use of filters and other techniques applied in the stage between the camera and the enlarger. He is unafraid to take any liberty when he prints his pictures. (2014)

Esta liberdade assinala-se também na maneira como politiza as suas obras. Se anteriormente muitas destas eram influenciadas por momentos marcantes na sua vida pessoal, por temas histórico-religiosos, ou por inspiração noutros artistas, mais recentemente a situação política agitada do país onde vive tornou-se também um motivo temático para a sua arte. É a partir dos anos 2000 que essa politização se torna mais óbvia, especialmente depois do ataque terrorista de 11 de Setembro de 2001 – são exemplos disso fotografias como “The Glacier Knocks In the Cupboard” (2002), “The Raft of George W. Bush” (2006) e, mais recentemente, “The Great Masturbator And The Country He Rode In On” (2017). Ainda assim, estas obras em que explora as suas visões políticas muito diretamente são escassas (Biles, 2008, p.1).

“The Raft of George W. Bush” foi, segundo o artista, uma das suas obras mais intensas e políticas (Witkin, 2008). Comparando o naufrágio da Méduse com a administração de George W. Bush, Witkin comenta, através de uma interpretação crítica da obra de Théodore Géricault, a sua atualidade. Ainda que a fotografia contenha representações de corpos mortos, o autor não utilizou cadáveres verdadeiros na criação da mesma (e, tendo em conta que Witkin trabalha frequentemente com cadáveres, a ausência dos mesmos na obra é significativa). Porém, “The Raft of George W. Bush” não está isenta de controvérsia. O autor identifica-se como democrata²¹, e gosta de explorar temas políticos atuais, em particular aqueles que consegue associar a outros momentos históricos (e, por conseguinte, a obras de arte do passado, como é o caso da “Le Radeau de La Méduse” de

²¹ O autor esclarece a sua posição: “To me, anyone who is a Republican – it’s a spiritual problem rather than a mental one” (como citado por Tom Seymour, 2016).

Géricault). Ao reinterpretar a obra de Géricault, o autor imprime nela as suas visões políticas, apropriando-se desta para traçar críticas à sua própria cultura:

In the United States (...) there's a sense of that anything can happen, but in order for that to happen you need courage and you need hindsight and you need hopefulness and I think a lot of that has been removed by the philosophy [in the government] that people don't come first – money comes first. That's the sad part. When people come first everything changes. (Witkin, 2008)

Nos dias de hoje, Witkin continua a dar forma aos sonhos, aos tabus, e às fantasias do seu subconsciente, enquanto desafia perspectivas contemporâneas. Inicialmente, fabricava cenários e dava-nos um olhar para além do visível no nosso quotidiano: hoje, mostra-nos algo para além disso, dá-nos um olhar crítico dos tempos atuais, ligando a sua arte a um tempo histórico e, assim, criando uma iconografia vinculada ao tempo em que vivemos.

Desta forma, é possível verificar que, quando o corpo é exibido na arte de forma apodrecida e realista, como no quadro “Le Radeau de La Méduse” de Théodore Géricault, a reação inicial é de choque, ainda que a obsessão com o corpo fragmentado seja algo que está presente na arte há muito tempo. Quebrando a tradição, Géricault escolheu representar o corpo putreficado, baseando a sua pintura em cadáveres reais. Witkin, por sua vez, escolheu continuar a representação historicizada da morte em “The Raft of George W. Bush”, fotografando corpos vivos para representar cadáveres (Palmer, 2013, p.246). No entanto, a escolha de mostrar representações de cadáveres tem o mesmo peso nas obras de ambos os autores: o impacto do choque inicial, por confrontar o observador com a realidade do corpo putreficado, mas também o impacto da crítica política, mostrando as vítimas mortais daquilo que os artistas consideram um acontecimento trágico (seja ele um naufrágio ou um governo incompetente).

Capítulo IV

Necropolítica

IV. Necropolítica

Sendo a figura do cadáver, como já vimos, central nas obras neste estudo, é preciso analisar a forma como este é crucial no entendimento das mesmas. Como tal, neste capítulo proponho uma leitura de dois conceitos essenciais para esta análise: biopolítica e necropolítica – pretendo, assim, entender como é que a soberania sobre a vida ou sobre a morte se interliga com os diferentes contextos histórico-políticos presentes nas obras mencionadas de Géricault e de Witkin, devido à intensa carga política presente nas mesmas. Através deles será possível fazer uma melhor introdução à análise das duas obras, uma vez que poderemos entender como é que estes conceitos, estudados por Michel Foucault (1976) e Achille Mbembe (2003) respetivamente, são relevantes nas diferentes épocas em que as obras foram criadas e, principalmente, entender a importância da figura do cadáver enquanto veículo de crítica política por parte dos autores.

4.1 Os primórdios da Necropolítica: Biopolítica

Neste estudo, como anteriormente mencionado, proponho que as obras “Le Radeau de La Méduse” de Théodore Géricault e “The Raft of George W. Bush”, comparativamente, têm no seu epicentro a figura do cadáver, interligada com uma crítica socio-política ao tempo em que foram respetivamente criadas. Assim, torna-se crucial estudarmos a forma como os temas da vida e da morte se relacionam com as obras.

Segundo Agamben, em “Homo Sacer”, os conceitos de vida e morte deixaram de ser apenas noções científicas para serem, também, conceitos profundamente políticos; e, com aquilo que chama de “politização da vida”, já não conseguimos quantificar a soberania²² exercida sobre a nossa própria existência. Esta mudança, segundo o autor, ocorreu nos limiares da Idade Moderna, quando a “vida natural”²³ começou a ser incluída nos mecanismos de poder estatal, e assim a política vivida em sociedade transformou-se naquilo que o autor aponta como biopolítica (Agamben, 2007, p.11). Este conceito, estudado por Foucault, é explicado sucintamente por

²² Mbembe define soberania em “Necropolitics”, onde refere que esta é caracterizada por “the power and the capacity (...) to kill or to allow to live” (2003, p.11).

²³ O autor usa este conceito proveniente do étimo comum *zoé*, que no grego exprimia o simples viver comum a todos os seres vivos (animais, homens e deuses) (Agamben, 2007, p.9).

Mbembe como um domínio da vida sobre o qual o poder tem controlo (Mbembe, 2003, p.12), isto é, um modelo político que serve, segundo Foucault, para garantir sustentar pôr a vida em ordem (Foucault, 1998, p.138).

Por estar no centro de todas as nossas relações pessoais, sociais e políticas, a biopolítica afigura-se como uma reorganização do quotidiano. No entanto, quando a vida se torna um objeto de valor político, começam a surgir problemas relativos aos limites da soberania. Em Agamben, quando se fala de biopolítica moderna, o soberano que tem poder sobre o valor da vida humana declara os direitos de cada um, e deixa de existir poder próprio sobre a forma de viver, especialmente no que toca a dar “ordem” à vida, como explica Foucault:

Mas o corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado (...) à sua utilização econômica; é, numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação (...) Essa sujeição não é obtida só pelos instrumentos da violência ou da ideologia; pode muito bem ser direta, física, usar a força contra a força, agir sobre elementos materiais sem no entanto ser violenta; pode ser calculada, organizada, tecnicamente pensada, pode ser subtil, não fazer uso de armas nem do terror, e no entanto continuar a ser de ordem física (...) Esse saber e esse controle constituem o que se poderia chamar a tecnologia política do corpo. Essa tecnologia é difusa, claro, raramente formulada em discursos contínuos e sistemáticos; compõe-se muitas vezes de peças ou de pedaços; utiliza um material e processos sem relação entre si. (1998, p.29)

De maneira sucinta, o objetivo do poder disciplinar biopolítico é que os indivíduos interiorizem certos papéis e práticas de vivência. Segundo Foucault, o poder sobre a vida começou a aparecer no século XVII, com o que chamava “anatomy-politics of the human body” (Foucault, 1998, p.136). Este tipo de poder incluía controlo sobre a população no que toca à sua saúde: análise e controlo das taxas de natalidade e mortalidade, dos comportamentos sexuais ou da saúde e da doença dos indivíduos. Ao ter poder sobre as pessoas e os fenómenos que as rodeiam, como condições médicas, fome, higiene e técnicas medicinais, o poder soberano estabelece uma gestão calculada da população, tendo em si grande parte do domínio sobre a vida do indivíduo. Esta “biopolítica da população” não desapareceu e ajustou-se na contemporaneidade a uma nova situação económico-política (Kristensen, 2013, p.24). Ao controlar estes aspetos, o poder soberano tem influência sobre o indivíduo tanto a nível específico como a nível geral. Assim, ao regular e

controlar a vida social através da domesticação e dominação, a soberania mantém a sua posição reguladora da sua população.

Se para Foucault, nos anos 70, o termo “biopolítica” significava “make live and let die”, Achille Mbembe reformulou este conceito ao propor uma visão em que a governação da nossa vida está mais focada em “let live and make die”. “Let live”, deixar viver, torna-se uma expressão de puro abandono, em que, segundo Grzinic (2012, p.2), o poder de viver está nas capacidades do indivíduo, e quem não tem esse privilégio é deixado a morrer pela estrutura global neo-liberal e capitalista²⁴. Na seguinte secção dedicar-me-ei a explorar este novo conceito, que pode ser visto como uma extensão da biopolítica.

4.2. Uma extensão da Biopolítica: Necropolítica

Esta nova conceptualização, explicada no ensaio “Necropolitics” de Achille Mbembe publicado em 2003, propõe, como foi possível observar até aqui, uma extensão de significado em relação ao conceito de biopolítica de Foucault. Ao introduzir a ideia de necropolítica, Mbembe mostra como a morte faz parte do mecanismo central dos sistemas políticos globais, e como este conceito reconfigura as noções que temos de resistência, sacrifício, redenção, martírio e liberdade:

(...) I have argued that contemporary forms of subjugation of life to the power of death (necropolitics) profoundly reconfigure the relations among resistance, sacrifice, and terror. I have demonstrated that the notion of biopower is insufficient to account for contemporary forms of subjugation of life to the power of death. Moreover I have put forward the notion of necropolitics and necropower to account for the various ways in which, in our contemporary world, weapons are deployed in the interest of maximum destruction of persons and the creation of death-worlds, new and unique forms of social existence in which vast populations are subjected to conditions of life conferring upon them the status of living dead [and have suggested] that under conditions of necropower, the lines between resistance and suicide, sacrifice and redemption, martyrdom and freedom are blurred.
(2003, pp.39-40)

O autor identifica também alguns espaços onde a ideia de necropolítica é posta em prática de forma a analisar melhor as relações entre este conceito e a noção de biopolítica de Foucault, como nota Chakkour (2015, p.30). Segundo Grzinic (2012, p.1), o conceito de Mbembe aponta

²⁴ Grzinic exemplifica este abandono através de casos como o que acontece no Iraque e no Afeganistão, onde o indivíduo é deixado à morte quando não tem capacidades para fugir às circunstâncias que o rodeiam (2012, p.2).

para o que nos foi retirado no mundo capitalista neo-liberal: cortes em ajudas sociais, financeiras, educacionais e de saúde, que aumentam a desigualdade entre cidadãos e classes, intensificando a pobreza e sustentando o racismo estrutural. Este conceito também nos permite compreender que instituições do capitalismo estatal, especificamente aquelas viradas para a arte, a cultura e a educação podem ser instrumentos de biopoder – por tentarem proteger os interesses hegemônicos euro-atlânticos –, enquanto que as instituições sociais e políticas, como por exemplo o sistema judicial, podem ser vistos como instrumentos de necropolítica, pois têm poder sobre o indivíduo em específico.

A noção de que a vida, a morte e o poder estão intrinsecamente interligados não é uma ideia moderna. As formas de governação da vida e da morte operam transversalmente a outros processos administrativos, mostrando assim a importância do seu poder. Como tal, é possível constatar que o poder necropolítico não se refere apenas ao poder sobre a vida e a morte, mas sim ao poder da vida e da morte. Esta pequena diferença de expressão, segundo Emerson, tem consequências significativas, porque este tipo de poder mostra-se presente no mesmo campo onde vivemos e morremos, e não apenas num plano mais abstrato: “Necropolitics is a power of life not in spite of death, but through it. It is a politics of how the body is molecularly equipped to remain complicit with death worlds, and yet, is also a body of increased capacity that ensures a going on living” (Emerson, 2019, p.4).

Mbembe esclarece ainda que o conceito de necropolítica atua no campo político da mesma maneira que a noção de biopolítica por Foucault, mas que existem realidades político-sociais que não são centradas na vida das populações, mas sim na morte, e como tal a necropolítica proporciona um espaço de reflexão que o conceito de biopolítica não abrange. Na visão de Mbembe, a morte é utilizada como um instrumento do poder – o autor dá o exemplo da ocupação colonial, processo no qual o ato de matar concede o estatuto soberano à força colonizadora. Também a título de exemplo, o autor menciona espaço da plantação, onde o modo de soberania primário é o “state of exception” (termo usado por Mbembe ao referir a forma como estes locais transcendem a lei para um ideal bem comum). A figura do escravo, segundo Mbembe, está entre a vida e a morte, no sentido em que é um ser humano desprovido de estatuto político e de direitos. A plantação é assim um local onde a necropolítica opera, no sentido em que os detentores do poder têm a capacidade de determinar quem vive e quem morre, sendo essa capacidade a base da sua

soberania (Mbembe, 2003, p.21). Em locais como este, existe uma concentração de soberania, e as ações dos soberanos são justificadas como sendo para o bem da população.

A questão central do ensaio de Mbembe é apresentada na seguinte passagem: “(...) under what practical conditions is the right to kill, to allow to live, or to expose to death exercised?” (2003, p.12). Face a esta pergunta, o autor propõe que o racismo foi vital para a circulação da necropolítica como forma de soberania: num sistema político no qual a morte de alguns é vista como necessária para a continuação da vida dos outros, o racismo serve como um filtro sob o qual se decide quem morre e quem vive. Consequentemente, este torna-se não só um sistema de segregação ou separação, mas também uma ferramenta da morte. Neste contexto, Achille Mbembe refere que, para Hannah Arendt, por exemplo, “a política da raça está intimamente ligada à política da morte” (Mbembe, 2003, p.16), e no conceito de necropolítica esta ideia torna-se mais clara. Assim, podemos diferenciar o conceito de Achille Mbembe do de Foucault na forma como estes operam em função da população que querem governar. Ainda que, segundo Rosi Braidotti, o conceito de biopoder de Foucault consista em “power over life”, a autora explica que a necropolítica é, inevitavelmente, complementar ao conceito de biopolítica:

You’re not only talking about who is allowed to live on, who is being taken care of by the benevolent surveillance-driven governmentality of advanced democracies, you’re also talking about who is left to die – to sink in the Mediterranean, to rot in the invisibility of a social diaspora, and social liminalities. (2019)

Apesar de serem conceitos contemporâneos, podemos ver alguns efeitos de biopoder e necropoder ao longo da história. Foucault aponta a existência de indícios de biopoder desde o século XVII e Mbembe não nega a existência destes traços, complementando-os na história até à contemporaneidade. As noções que Mbembe explora ultrapassam o interesse nos sistemas de dominação referido por Foucault, passando a integrar o uso da morte no exercício de soberania, tornando-se assim naquilo a que Achille Mbembe dá o nome de necropolítica. A soberania, para este autor, é materializada pelo poder de matar ou deixar viver. Ao ir para além do paradigma de análise de Foucault, o autor apresenta-nos outras realidades sociais que este não explora no espaço biopolítico (tais como o uso de mecanismos de racismo para legitimar o poder necropolítico). É importante, no entanto, lembrar que o autor não desacredita a teoria de Foucault, mas dá-nos outra forma de soberania – sobre a morte, tanto como sobre a vida. Como já vimos, o espaço onde a soberania opera é importante para estudar estes conceitos: ao olhar para a necropolítica, o entendimento do espaço e da situação em que esta é exercida é fundamental para a sua análise.

Esta estruturação é crucial para entendermos as várias camadas de poder, como estas servem o interesse de uns e não de outros, e como estes mecanismos evoluíram ao longo da história (Chakkour, 2015, p.32). Assim, entendendo como estes conceitos contemporâneos podem ser aplicados em contextos histórico-políticos do passado, conseguimos perceber melhor como é que certos discursos relativos à soberania bio e necropolítica se empregam agora ao refletirmos sobre a história.

4.3. Necropolítica na Arte

Ao analisar melhor os contextos sociopolíticos em que certas obras de arte se inserem, é possível também ter um novo olhar crítico sobre as mesmas. Tendo já entendido neste capítulo como é que os discursos bio e necropolíticos se inserem na história, é agora possível aplicar este conceito também quando olhamos para outras áreas de análise, nomeadamente, e no caso deste estudo, às áreas da pintura e da fotografia.

Não nos é estranho pensar que áreas de estudo como a arte e a política estão intrinsecamente ligadas. Segundo Errouane (2017, pp. 68-70), as obras de arte são objetos visuais que funcionam com ligações de intenção, interpretação, e relações sociais entre artistas, comissários, críticos e a audiência. É nestas dinâmicas que as obras de arte ganham relevância política, pois são obras criadas e apresentadas num contexto específico, vistas e apreciadas por pessoas diversas, e mais tarde estudadas e analisadas por diferentes grupos de pessoas. Deste modo, verificamos que a arte em geral é importante na vida cultural e intelectual da humanidade enquanto criadora de significados que se interligam com o contexto sociológico de que é rodeada.

Na idade média, por exemplo, as obras de arte eram usadas para moralizar a população, sendo muitas vezes controladas pelas autoridades da igreja, interligando assim os interesses religiosos com a arte, criando discursos políticos direcionados para uma audiência específica. Quando chegamos ao século XVIII, os filósofos iluministas começam já a considerar o papel das artes para a crítica política. Ao reconhecerem um passado em que o campo artístico serviu para disseminar ideias político-religiosas e transmitir certos conteúdos à sua audiência, as obras de arte começam também a ser reconhecidas não só como um instrumento de mudança, mas também como um possível instrumento de poder.

Neste seguimento de ideias, proponho analisar nesta secção o modo como a figura do cadáver na arte pode servir como forma de crítica política – e, mais especificamente, como é que esta representação nos pode mostrar as formas como o discurso necropolítico foi aplicado em certos contextos histórico-políticos. Como anteriormente apontado no primeiro capítulo, a representação do cadáver nas diversas formas artísticas está intrinsecamente ligada com o contexto histórico de cada época. Não obstante, e especificamente no que diz respeito aos autores mencionados, este tipo de representação teve sempre algum estigma associado, seja por uma mudança estilística de pintura, seja pelo uso do cadáver (presencial) na fotografia.

O contexto político das épocas vividas pelos dois autores centrais deste estudo – Théodore Géricault e Joel-Peter Witkin – é inseparável da sua arte. Em fevereiro de 1817, o naufrágio da *Méduse* voltava às notícias com a publicação de *Naufrage de la frégate la Méduse*, escrito por dois sobreviventes da tragédia, Alexandre Corréard e Jean Baptiste Henri Savigny. Se as circunstâncias do seu naufrágio já estavam interligadas politicamente com a queda da facção dos *ultraroyalistes*, depois da publicação de Corréard e Savigny e, consequentemente, do quadro de Géricault, é impossível ignorar estes acontecimentos políticos quando analisamos o quadro.

Por ter sido pintado entre os anos 1818 e 1819, um período histórico caracterizado por Hoareau (2011, p.32) como os anos mais liberais da Restauração Francesa, o “Le Radeau de La Méduse” emula, segundo o mesmo autor, os valores parlamentares disseminados na sua época. As personagens que Géricault representa são heróicas não pelos seus feitos militares, mas sim pela determinação e desejo de sobrevivência perante um acontecimento altamente traumático, alegoricamente comparado ao estado político que a França e os seus cidadãos experienciavam na altura quando lutavam por uma democracia (Hoareau, 2011, p.34). Da mesma maneira que os homens da jangada tentavam sobreviver, criando como conseguiam um sítio para se segurarem em alto mar, a carta constitucional de 1814 era a jangada da possível democracia francesa, tendo sido um objeto importante pós-revolução francesa para a continuação de obtenção de direitos (Hoareau, 2011, p.27). Mesmo os cadáveres dos que não sobreviviam eram paralelamente um símbolo de resistência e da sobrevivência dos que os acompanhavam, em particular se tivermos em conta os atos de canibalismo levados a cabo a bordo da jangada.

Outra crítica que podemos constatar refere-se à incompetência do capitão Hughes Duroy de Chaumareys, uma vez que o cargo lhe foi atribuído politicamente e não pela sua habilitação ou experiência, o que se confirmou quando este naufragou a fragata perto da costa oeste africana,

ainda que o mar estivesse aparentemente calmo. Quando a *Méduse* naufragou, de Chaumareys foi um dos 250 passageiros que se salvaram nos barcos salva-vidas, deixando o resto dos homens na fragata para morrer (Ventura, 2019, p.109).

Ao mesmo tempo, Géricault sabia igualmente que a fragata *Méduse* fazia parte das operações escravagistas francesas, e o pintor era um claro opositor à escravidão. O quadro de Géricault é uma imagem que interliga todos estes contextos políticos, dando ao autor uma razão pela qual representar a tragédia: a possibilidade de expor e criticar estas situações (Lum, 1999, p. 37). Com isto em mente, o primeiro título do quadro foi apenas “Le Naufrage”, mas, depois de apresentado ao público, e sendo que todos os que viam a pintura sabiam que se tratava de uma representação do naufrágio específico que acontecera em 1816, o título foi alterado para “Le Radeau de La Méduse”. Se o problema artístico para Géricault era como balançar a crítica política e a ilustração de um facto histórico na sua pintura, a solução foi sublinhar alguns problemas que considerava serem relevantes, tal como a questão da escravidão, que mostrava ao colocar um homem negro no centro do quadro, concedendo-lhe uma importância vital para o desfecho da história representada. Ao mostrar-se flexível na representação dos problemas sócio-políticos da sua época e na emergência de um novo estilo romântico, Géricault tornou-se extremamente importante na configuração de uma nova modernidade, ainda que através do choque nas suas pinturas (Lum, 1999, p.38).

Não obstante, e com receio de ser redutora, devo mencionar que Géricault e Witkin não foram os únicos artistas dos seus respetivos tempos a usar cadáveres como forma de crítica política. Outro nome que, tal como Géricault, deu passos revolucionários no movimento romântico, foi Eugène Delacroix, que pintou em “La mort de Géricault²⁵” (1824) e em “La Liberté guidant le peuple” (1830) o cadáver na sua forma putrificada²⁶, dois quadros que lhe permitiram estabelecer uma crítica à situação política que estava a vivenciar.

No caso de Witkin, os seus trabalhos surgiam desde o início da carreira como chocantes e polémicos, ao mesmo tempo que tentavam criar uma ligação emocional com o observador (Coke,

²⁵ Esta obra teve também uma grande importância como *memento mori*, tendo sido exposta no Salon, com Géricault rodeado de muitos amigos e artistas do movimento romântico. Para além de mostrar o cadáver de Géricault da maneira que ele próprio o representaria – realisticamente morto –, esta pintura foi uma forma de lembrar o autor e mostrar o seu legado no campo artístico. Embora esta obra não tenha a mesma carga política que as outras mencionadas, é o resultado de um importante reconhecimento da obra de Géricault e do modo como a sua pintura mais icónica – “Le Radeau de La Méduse” – mudou as convenções artísticas da época.

²⁶ Esta forma realista de representação também é vista na obra em aguarela “Cromwell devant le cercueil de Charles I^{er}” de Delacroix, em 1831.

1985, p.10). A obra “The Raft of George W. Bush” foi exposta em 2006 na Galeria Baudoin Lebon em Paris, uma cidade europeia que era conhecida pela sua antipatia para com o presidente americano George W. Bush. A relação da obra com Paris é bastante importante visto que, tendo esta sido baseada no quadro de Géricault, Witkin assemelha a tragédia do naufrágio da fragata Méduse e o desespero dos seus sobreviventes à situação política dos EUA sob a administração de George W. Bush, mostrando o presidente, os seus companheiros, e o povo no naufrágio alegórico do seu país. Criticado frequentemente pela sua decisão em 2003 de invadir o Iraque após o ataque terrorista de 11 de Setembro, Bush foi visto por muitos americanos como um presidente que abusou do poder que tinha em mãos, criando assim, segundo Hickman, “the war we didn’t ask for”:

If Bush and his fellow Republicans wonder why Americans have lost confidence in the administration, they need look only at the obvious ways in which political rhetoric contradicts political reality. However much we might want to trust our national leaders, the inability of this president, his political appointees and Congressional Republicans to speak honestly about the war in Iraq naturally and inevitably undermines that trust. (2006)

Em “The Raft of George W. Bush”, Witkin não só utiliza elementos da obra original de Géricault, criando, como faz em muitas das suas fotografias, um objeto artístico baseado em obras emblemáticas da história da arte, como também concebe uma crítica contemporânea necropolítica dentro desta nova interpretação, sendo esta análoga ao que Géricault fez originalmente na sua obra: mostrar como a incompetência de um líder e do estado político que o rodeia pode levar a uma tragédia.

Witkin não é o único autor contemporâneo onde podemos verificar esta tendência de representação dos cadáveres como forma de crítica política. São também de destacar artistas como Andres Serrano²⁷ e Nan Goldin²⁸ que, já num contexto em que Philippe Ariès alertava para um afastamento gradual da morte do espaço doméstico para o espaço clínico, desenvolvem formas de destruir estes tabus, interligando, à sua maneira, a representação do cadáver com a crítica política. No caso destes artistas contemporâneos, o conjunto das suas respetivas obras possuía um relevante papel no que toca à crítica política: ao mostrarem a realidade vivida por pessoas marginalizadas –

²⁷ Como, por exemplo, no seu projeto fotográfico intitulado “The Morgue”.

²⁸ Uma das suas obras mais significativas neste contexto é a fotografia “Cookie in Her Casket”, de 1989, em que Goldin fotografou uma amiga próxima que morreu de SIDA.

como vítimas de doenças sexualmente transmissíveis²⁹, toxicodependentes, e vítimas de crimes raciais, de gênero, e de sexualidade –, estão também a criticar a sociedade contemporânea de que fazem parte.

Em todas as obras mencionadas a figura do cadáver não funciona apenas como uma forma de chocar a audiência, mas sim também como maneira de representar ou simbolizar uma situação vivida pelos autores, sempre interligada com o seu contexto histórico-político.

Tendo verificado que este tipo de crítica transcende as diferentes épocas mencionadas, sendo estas apenas exemplos do uso contínuo da arte como forma de crítica política, proponho uma introdução ao contexto específico da crítica nas obras “Le Radeau de La Méduse” de Théodore Géricault e “The Raft of George W. Bush” de Joel-Peter Witkin, de forma a perceber melhor onde estas se encaixam quando falamos do conceito de necropolítica.

4.4. Introdução à leitura das obras “Le Radeau de La Méduse” e “The Raft of George W. Bush”

Théodore Géricault era conhecido por usar os eventos da sua época como inspiração nas suas obras. Durante o poder de Napoleão, os seus quadros ficaram famosos por refletir uma visão crítica do exército bonapartista. Depois da monarquia ter sido restaurada, o artista produziu obras que ilustravam a insegurança por parte da população em relação ao novo governo (Ventura, 2019, p.106). Ao apresentar ao Salon aquela que foi talvez a sua obra mais ousada, “Le Radeau de La Méduse”, Géricault, considerado por alguns críticos como não sendo uma pessoa politicamente comprometida (Ventura, 2019: p.110), gerou polémica à volta da sua pintura. Mesmo sendo verdade que o autor não teve motivações políticas ao pintar o seu quadro, o tema que escolheu retratar mostra uma tragédia pela qual tinha simpatia, e que quis imortalizar através da sua obra. Ao fazê-lo, mesmo que não tenha sido de maneira consciente, criou um debate político à volta da realidade da sua época. A sua obra ganhou, assim, através da sociedade que o rodeava, uma dimensão política.

²⁹ Ambos os autores fotografavam várias vítimas de SIDA, doença que nesta altura atingiu uma grande parte da população nos Estados Unidos (e no mundo), estando inicialmente associada à homossexualidade, o que criou um grande tabu à sua volta.

Apesar de grande parte do seu grupo se identificar como bonapartista, Géricault sempre teve ideias mais liberais. Dedicou-se a ajudar os outros quando podia, e os seus trabalhos eram influenciados pela destruição e abandono³⁰ que via à sua volta, simpatizando com aqueles que tinham menos do que ele e que se encontravam numa posição marginal.

Por desejar mostrar a sua realidade através da pintura e por ansiar libertar-se de possíveis restrições dos seus mecenas para poder pintar com base nas suas emoções, Géricault acabou por criar uma pintura que nos dias de hoje é um artefacto importante na emergência do Romantismo, tal como nota Lee:

The forces impinging upon Géricault that pushed him in such a direction were by no means unique to him. Yet it is the intriguing and highly personal manner in which he was urged by the circumstances of the public and private spheres to create a painting that provides a rich insight into the emergence of Romanticism as an early response to those tumultuous times. It was also a protest against the failure of rationalism and the bankruptcy of appeals to grand concepts such as ‘Empire’ or ‘Nation’ to deliver stability and peace. (2012, p.5)

Esta nova forma de retratar a realidade era tão convidativa para a audiência que os críticos estavam divididos em relação ao quadro “Le Radeau de La Méduse”. Alguns, como Landon (de acordo com Ventura, 2019, p.121), por exemplo, referiam que o tema do quadro não era apropriado para uma tela tão grande, e que ninguém queria ser lembrado por uma tragédia como a do naufrágio da fragata Méduse. Para este crítico, a pintura histórica devia estar reservada como forma de perpetuar a memória de eventos importantes e de interesse comum, os quais considerava serem coroações ou cenários que evocam patriotismo ou devoção (2019, p.121).

Outro aspeto político que foi criticado na obra de Géricault é a presença de uma das figuras que nos chama a atenção: o homem negro no topo da estrutura piramidal dos sujeitos do quadro. Ao colocar esta figura como uma fonte de esperança (por estar a olhar para o barco que os poderá salvar), e integrá-la num paradigma multirracial onde a tragédia afeta todos os envolvidos de maneira igual, Géricault (que se considerava abolicionista) problematiza a visão que a sociedade da altura tinha do homem negro (Lum, 1999, p.41). O relato publicado do desastre do naufrágio da Medusa descreve apenas um homem negro a bordo da fragata. Contudo, Géricault inclui 3

³⁰ Em relação a esta questão, descreve Ventura que “(...) Gericault began to teach himself how to create lithographs. Impressive considering that he was new to the medium, most of his print work dealt with the Napoleonic veterans who were now poor and desolate, living on half-pay” (2019, p.113).

homens negros na sua composição, o que segundo Ken Lum pode ser encarado com um gesto político:

Géricault may have increased the number of Africans to further consolidate their pictorial presence as an integrational gesture. By doing so, he ensured that no single person, including the young black man at the top of the pyramid, could be construed as exceptional to the projection of the whole. What was important to Géricault was the idea that difference and individuation do not threaten the whole but may even advance it. By recognizing the ramifications of this in his now famous painting, Géricault also understood well the attendant risks involved. (1999, p.41)

Géricault escolhia não ignorar que à sua volta existia um grande problema – a escravatura. Foi também por esta altura que surgiu um forte movimento abolicionista, em particular na Inglaterra, e Géricault possivelmente agarrou a oportunidade para provocar a sua audiência mostrando, de maneira subtil, o que pensava sobre a escravatura, a desigualdade e a discriminação, como descrevem Berger e Johnson: “At the time of the painting of the Raft of the Medusa a strong abolitionist movement was organizing, especially in England. Gericault expressed his feelings on the subject in the Medusa. That the granting of the prominent position in the painting to a black man was no last-minute decision” (1969, p.10). Esta não era a primeira vez que um homem negro era representado artisticamente desta maneira, sendo já uma prática comum desde o século XV, mas Géricault foi talvez um dos pioneiros ao colocá-lo como protagonista na sua luta pessoal por alguma forma de liberdade (1969, p.6).

Sendo vista por muitos como um veículo de crítica política, a característica sublime do quadro está bastante presente: o interesse pelo mórbido é sublinhado logo na primeira vez que observamos o quadro. O horror não é explorado através dos reais acontecimentos de canibalismo e caos dentro da fragata, mas sim apenas mostrando uma narrativa de desespero por parte dos náufragos. Existem alguns sinais que indicam a carnificina: o machado manchado de sangue na parte direita do quadro, a figura deixada no chão sem cabeça no canto inferior direito, e os corpos putreficados deixados ao abandono – todos estes elementos que, juntamente com a violência do mar, sublinham a força do acontecimento, tal como aponta Lee:

Death stalks the painting. Its horror accrues not from depicting scenes of mutiny, cannibalism and disordered chaos, but from the knowledge that this depicts the aftermath of a bloody narrative. These are characters forever marred by an unforgettable memory of the abominations that have occurred. The bloodstained axe head on the right, the headless body of the shrouded figure in the right foreground, the torso of the man in the extreme left

foreground— his bloated, putrefied hand and triangular gaping wound beneath his ribs and the absence of his lower body—together provide chilling hints of the original carnage.
(2012, p.14)

Através destes temas, conseguimos interligar a obra “Le Radeau de La Méduse” de Géricault com o conceito de necropolítica de Mbembe. Ainda que desconhecido nesta altura, Géricault mostrava, à sua maneira, como o sistema político sob o qual vivia detinha poder sobre quem vive e quem é deixado para morrer. Se pegarmos no exemplo que Mbembe dá da ocupação colonial, percebemos que Géricault não estava longe de pensar da mesma forma³¹. Ao ser subjugado pela soberania das forças colonizadoras, o escravo torna-se vítima de um discurso necropolítico – a sua vida é reduzida, privada de liberdade. Os locais das colónias podem, também, ser equiparados ao que Mbembe introduz mais tarde quando refere os espaços das plantações – a colónia para onde a fragata se dirigia, no Senegal, era um espaço onde os escravos habitam entre a vida e a morte, desprovidos de direitos, e onde a sua capacidade de viver ou morrer é determinada pelos colonizadores.

Ligando ainda o quadro ao conceito de Mbembe, é importante pensar no próprio espaço da pequena jangada, onde a sobrevivência reina: o soberano seria aquele que decidia quem morria (para ser comido pelos outros) e quem vivia – o que nos permite inferir que esta era uma política de morte, resultado imediato da necessidade de sobrevivência. Este quadro é, assim, um espaço onde Géricault nos mostra não só várias camadas de diferentes emoções – desde a esperança ao desespero –, uma importante característica do seu estilo romântico, como também, ainda que talvez inevitavelmente, diferentes camadas de crítica política: o interesse pelo relato histórico mistura-se com uma provável crítica ao seu contexto.

Olhando agora para o século XXI, podemos afirmar que é bastante comum ver artistas cujas obras possuem um teor político, funcionando como uma crítica à sociedade vigente ou alertando para temas e problemas concretos. Joel-Peter Witkin é um destes artistas, uma vez que o fotógrafo tenta usar a ideia do sublime como forma de comentar o mundo que o rodeia, sendo as suas (por vezes subtis) críticas frequentemente de cariz político. As imagens de Witkin são sempre complexas e provocadoras. Conhecido por recriar obras clássicas e questionar os padrões de beleza existentes na nossa contemporaneidade, Witkin levanta questões socio-políticas importantes, e

³¹ Géricault reconhecia como errado o ato da escravatura e tentava ativamente alertar para essa realidade em vários quadros (Berger e Johnson, 1969, p.5).

também é criticado por isso³². Millet refere que Witkin, ao apropriar na sua fotografia convenções antigas de fotografia médica³³, tenta redefinir as formas de objetificar o corpo humano: ao mostrar e erotizar o corpo dito “anormal” em relação à normalidade da nossa cultura visual, Witkin usa a câmara como forma de eroticizar os seus modelos, de modo a serem vistos como belezas clássicas, transformadas em algo diferente (Millet, 2008, p.39).

Ao usar modelos outrora excluídos, e ao confrontar a sua audiência com a brutalidade da morte, Witkin torna a sua obra fortemente politizada, algo que o fotógrafo não nega, tal como comentou numa entrevista: “Q: You’ve talked about your works being “incarnations” of things – can they also be political statements? A: Yes. We’re actually all political victims” (Witkin, 2016). O trabalho do autor chama a atenção de quem o observa, provocando a audiência com algo que, numa situação normal, causaria pudor e repulsão, como indica Amaral:

Apesar de inovar e produzir imagens únicas dentro de um contexto atual e pluralista, Witkin aborda temas que se manifestam recorrentemente nas artes desde sua existência, morte, religião, sexo, padrões estéticos. O fotógrafo faz uma leitura crítica da beleza artificial e padronizada, mostrando o grotesco nos tempos modernos, sempre utilizando como referências a pintura e a escultura clássica. (2013, p.109)

Ao longo dos anos, o autor foi também produzindo obras cuja vertente política era apresentada de uma maneira muito mais direta e quase paródica (Millet, 2008, p.8). Em 2006, quando criou “The Raft of George W. Bush”, baseada na obra de Théodore Géricault, o autor fez uma comparação entre a sua realidade e o naufrágio da Méduse retratado por Géricault:

When I saw the painting in the Louvre, I noticed a correlation between that tragedy and the eight years of George W. Bush’s administration. I think Bush would have been a wonderful president of the Baseball Association. But he had no talent for the job of president of my country. (como citado por Tom Seymour, 2016)

O *tableaux vivant* que Witkin utilizou para a sua fotografia final mostra-nos George W. Bush e algumas outras figuras conhecidas do partido republicano. Estes podem ser vistos na obra de Witkin como vítimas dos seus próprios princípios, cheios da sua ganância e sentido de superioridade. A fragata republicana e aqueles que a ocupam são aqui comparadas a algumas figuras do quadro original – nomeadamente George W. Bush que corresponde ao capitão na

³² Uma das maiores críticas ao seu trabalho deve-se ao facto de usar cadáveres e partes de corpos não reclamados. Outra crítica frequentemente apontada prende-se com a forma como representa pessoas com deficiências motoras, que pode ser vista como sexualizada ou objetificada (Millet, 2008, p.9).

³³ Influenciado por Stanley B. Burns (Dermer, 1999, p.245).

história original da Méduse, e tem em comum o facto de deter a responsabilidade pela forma como dirigiu a sua viagem (no caso de Bush, a “viagem” dos seus dois mandatos como presidente dos EUA) e de ser apelidado de incompetente para a sua posição. A figura de Hugues Duroy de Chaumereys pode ser, assim, equiparada a Bush: ambos figuras soberanas, ambos vistos como responsáveis pelos respetivos desastres – no caso de Chaumereys, o naufrágio da fragata; no caso de Bush, o falhanço do governo no qual foi presidente.

Embora esta obra específica de Witkin não use cadáveres para representar os corpos putreficados (presentes na obra original de Géricault), o autor não esconde que pensou em servir-se deles: “I thought about that, but decided against it because including them would be so static and non-emotional in regard to this image’s visual animation” (Witkin, 2020)³⁴. Ainda assim, a intenção de representar o corpo cadavérico permanece, incluindo também algumas figuras importantes como corpos deixados a morrer na fragata³⁵. Ao confrontar a sua audiência com a imagem de um corpo morto (seja este realmente um cadáver ou não), o autor acentua o poder da sua fotografia, reduzindo o corpo humano a um objeto (Olguin, 2012, p.187). Este tratamento da imagem e o confronto direto com a morte fazem com que a obra artística tenha um maior impacto, pois nas palavras de Jacques Rancière em “Dissensus – On Politics and Aesthetics”: “Art is presumed to be effective politically because it displays the marks of domination, or parodies mainstream icons, or even because it leaves the spaces reserved for it and becomes a social practice” (2010, p.134).

Consequentemente, conseguimos perceber que a crítica política que Witkin faz através da sua obra pode ser relacionada com o conceito de necropolítica de Mbembe. Em “The Raft of George W. Bush”, Joel-Peter Witkin mostra-nos como, paralelamente à situação retratada na obra original de Géricault, a soberania de George W. Bush tem controlo sobre quem vive e quem morre, possivelmente aludindo à guerra com o Iraque e ao alegado abuso de poder pós-11 de Setembro (em prol da segurança do país), que iremos explorar no capítulo seguinte. Este contemporâneo “Ship of Fools” relaciona-se com o que Mbembe expõe na sua obra, na medida em que este último nos diz que vivemos numa contemporaneidade onde o discurso necropolítico opera sobre as nossas vidas, complementado também por um discurso biopolítico.

³⁴ Entrevista completa disponível no apêndice desta dissertação.

³⁵ Condoleezza Rice e Donald Rumsfeld.

George W. Bush foi conhecido por ter um dos governos menos transparentes do seu tempo, e não há dúvida que, ao olharmos para o presente neoliberal caracterizado por um clima de grande insegurança, começamos a ver um surgimento de novas formas de necropoder, em que, através da tecnologia e do abuso de poder, este tipo de discursos operam de forma a controlar as nossas vidas (Berardi, 2018, p.89).

Tendo compreendido a maneira como o discurso necropolítico pode ser visto não só na arte em geral mas também especificamente nas obras mencionadas, pretendo em seguida explorar e analisar as obras de forma mais aprofundada com o intuito de perceber como é que a figura do cadáver é importante para a compreensão deste tipo de discurso.

Capítulo V
Análise de “Le Radeau de La Méduse”
de Théodore Géricault

V. Análise de “Le Radeau de La Méduse” de Théodore Géricault

5.1. Primórdios da pintura “Le Radeau de La Méduse”: estudos e interesse no episódio histórico

Exibido no Salon em 1819, quando Géricault tinha apenas 28 anos, “Le Radeau de La Méduse” foi inspirado nos acontecimentos do novo regime de Louis XVIII. A fragata real Méduse saía da costa francesa em Julho de 1816 em direção às colônias de Saint-Louis no Senegal e a bordo seguiam mais de 400 pessoas, um número superior ao dos barcos salva-vidas. Sob o comando de Hugues Du Roy de Chaumareys, um nobre *royaliste* que pouco entendia de navegação marítima, a fragata ficou presa num banco de areia perto da costa africana, entre o território das Canárias e Cabo Verde. Não fosse a incompetência do capitão da fragata, o erro poderia ter sido evitado, pois segundo Hagen (2019, p.554), este potencial perigo constava em todos os mapas náuticos da zona.

Depois de inúmeras tentativas de salvar a fragata, ordenou-se a evacuação do navio. O governador do Senegal, que se encontrava a bordo da fragata, juntamente com o capitão e outras pessoas detentoras de cargos liderantes, ocuparam 6 barcos de salvamento, enquanto que 147 pessoas, não tendo lugar nos mesmos, foram obrigados a construir uma jangada feita de pedaços de madeira da fragata. Tendo-lhes sido prometido um salvamento rápido, as vítimas deixadas em alto-mar esperavam por um resgate. Após uma semana a bordo da jangada, sem comida (que escasseou logo nos primeiros dias) ou água, só restavam 28 sobreviventes. Savigny relatava que os casos de canibalismo ocorriam desde o terceiro dia a bordo da jangada. Os sobreviventes foram salvos após 13 dias pelo navio *Argus* (Hagen, 2019, p.554) e Géricault viu o naufrágio da fragata Méduse como a narrativa perfeita para um quadro histórico. Sem saber, o artista criava uma obra de referência para os dias de hoje quando se trata, por exemplo, do estudo desenvolvido em disciplinas como a História da Arte (Lee, 2012, p.2).

A obra “Le Radeau de La Méduse” não foi patrocinada por mecenas, o que possibilitou ao artista uma liberdade considerável quanto àquilo que ia retratar e à maneira como ia pintar o quadro. Além disso, devido ao investimento pessoal do autor nesta pintura, não é surpreendente

constatar como o seu estado psicológico³⁶ possa ter tido influência na forma como representava os sobreviventes da Méduse. Envolvendo as suas emoções dentro da pintura, o autor distanciava-se do seu passado de representação neo-clássica e, assim, segundo Hoareau, da iconografia típica deste género, dando lugar a ideias ligadas ao novo movimento romântico:

By conferring on his figures a tragic heroic authority, Géricault created in the Raft of the Medusa, a window to his own inner turmoil that was antithetical to an ideology that required the citizen to forgo personal emotion for the benefit of the collective whole. (Hoareau, 2011, p.86)

Tendo escolhido a tragédia do naufrágio da Méduse para retratar na sua próxima obra devido à ligação que sentiu com o tema, Géricault tinha agora a escolher que parte do acontecimento histórico é que queria pintar. Para além de ter recolhido documentos e relatos pessoais sobre a jangada, o pintor contratou um carpinteiro para construir um modelo daquilo que seria a jangada elaborada pelos sobreviventes do naufrágio (Ventura, 2019, p.114). Neste processo, segundo Ventura, o autor interessou-se particularmente em cinco momentos da tragédia: o desespero dos passageiros; o canibalismo que acontecera a bordo da jangada; o avistar de uma salvação; as súplicas por salvação ao navio *Argus*, e o momento do resgate. Este interesse é confirmado pelos rascunhos que o autor tinha no seu estúdio e pelos desenhos preliminares que mostravam a importância que este conferia ao motivo mórbido da tragédia (2019, p.115). Um dos documentos mais importantes na representação final do quadro de Géricault foi o primeiro relato após o naufrágio da Méduse, escrito por dois dos 15 sobreviventes da tragédia – Henri Savigny (cirurgião a bordo da expedição) e Alexandre Corréard (cartógrafo de serviço). Este livro tinha o intento de contar a tragédia pela qual os sobreviventes tinham passado, exigindo alguma compensação para as vítimas (Hagen, 2019, p.552).

Os rascunhos misturavam vários destes temas numa só representação, mas nessa junção de reproduções havia dois elementos que se mantinham: primeiramente, a figura de um homem mais velho em luto, destacando-se como uma das personagens mais chamativas; e, em segundo lugar, o posicionamento das figuras de uma forma quase performativa³⁷. Apesar dos primeiros desenhos

³⁶ Géricault tinha um caso amoroso com a sua tia, que era uma mulher casada. Por ter mantido uma relação fora do casamento, Alexandrine-Modeste podia ser condenada a dois anos de prisão. Em 1818, quando Géricault estava a começar “Le Radeau de La Méduse”, a sua amada estava grávida de um filho seu. Estes acontecimentos podiam ter levado a que o autor fosse alvo de escrutínio público, mas os seus amigos e conhecidos mantiveram o caso em segredo. Ainda assim, muitos biógrafos, tais como Charles Clement, defendem que esta relação teve uma grande influência no seu estado psicológico na altura, e que isso se reflete nas suas obras (Hoareau, 2011, pp.86-87).

³⁷ Como verificado nas figuras E e F.

irem variando entre si, todas as personagens estavam expostas de acordo com uma composição cuidadosamente pensada. Segundo Ventura (2019, p.116), esta era uma forma de fazer com que o espectador se sentisse também como um sobrevivente na jangada. Esta forma performativa de pensar a composição tornou-se muito importante na criação do quadro: ao colocar a jangada mais próxima dos cantos da pintura, tornou-se mais fácil para quem visualizava o quadro sentir-se imerso, como se estivesse a poucos passos de estar dentro da jangada.

Ao preparar-se para recriar o momento mórbido que teria ocorrido a bordo da jangada, Géricault viveu isolado durante 18 meses. Num período de fascínio e obsessão com o tema da morte, desenhou corpos da morgue parisiense (muitos deles de pessoas executadas pela guilhotina) e retratou vários pacientes às portas da morte no Hospital Beaujon (Lee, 2012, p.4)³⁸. Adicionalmente, com o empréstimo de partes de cadáveres da morgue, o autor recriava no estúdio cenários de naturezas mortas e estudava partes dissecadas e degradadas do corpo humano, de forma a entender o processo de decomposição dos cadáveres³⁹. Ao estudá-los⁴⁰, conseguia pintar com maior precisão a experiência dos sobreviventes na tragédia do naufrágio da *Méduse*, que estiveram rodeados de cadáveres em diferentes estados de decomposição, tendo sido alguns também comidos como única maneira de sobrevivência (Harris, 2006, p.603). Apesar de ter trabalhado nestes estudos como preparação para a obra final, alguns autores afirmam que estes trabalhos de Géricault podem ser vistos como autónomos⁴¹, por não ser, por vezes, evidente que os tenha incorporado no quadro final:

Repeatedly, however, claims have been raised in favor of the paintings as autonomous works. It has been noted, for example, that, although they may well have served to set the morbid mood appropriate for the Raft, virtually none of these so-called studies were directly incorporated into Géricault's final painting. I must also point out the obviously painstaking elaboration of the pictures: not only are these fully finished paintings for which even preparatory drawings were made, but it is also clear that quite a bit of thought was invested in contriving carefully balanced compositional arrangements to achieve a harmonious overall aesthetic effect. (Athanasoglou-Kallmyer, 1992, p.602)

³⁸ Como verificado nas figuras E e F.

³⁹ Durante esta altura da sua vida, muitos amigos e conhecidos de Géricault abstinham-se de visitar o seu estúdio por terem medo de uma possível infeção vinda dos cadáveres que se decompunham no local de trabalho do pintor (Harris, 2006, p.603).

⁴⁰ Para além de se focar na representação da putrefação dos corpos, os esboços e quadros serviam para o autor estudar as luzes e sombras das figuras e dos objetos (Ventura, 2011, p.116).

⁴¹ Lorenz Eitner, em "Géricault's Raft of Medusa" (1972, p.36), discute que esta opinião é partilhada por autores como Leon Rosenthal, Charles Rosen, e Henri Zerner em "Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth Century Art" (1984) e Gary Tinterow em "Géricault's Heroic Landscapes. The Times of Day" (1990).

5.2. Composição da obra final: dimensões, estrutura piramidal, luz e cor

A elaboração destes trabalhos, no entanto, influenciou definitivamente o quadro “Le Radeau de La Méduse”, uma pintura a óleo de grandes dimensões, com 4,91 metros de altura e 7,16 metros de largura (Eitner, 1972, p.151). Este não passava despercebido no Salon, não só pela sua grandeza, mas também pelo tema e pelo aspeto composicional da imagem. A composição desta obra está marcada por duas estruturas piramidais divergentes⁴².

Estas duas estruturas são divergentes na medida em que o quadro parece ter duas dimensões diferentes que se complementam: a primeira estrutura (representada na figura E a vermelho, maior e mais proeminente) apresenta-nos uma transição, que começa pelo desespero na expressão da figura paternal perante os corpos mortos na jangada, guiando depois o nosso olhar para uma possível narrativa de esperança do outro lado desta primeira pirâmide. A segunda estrutura (representada na figura E a azul, mais pequena, estando mais distante do observador) contém, talvez, o maior sentimento de esperança: encimada pela personagem que acena para o navio *Argus* com um pedaço de tecido, esta segunda pirâmide contrasta com a primeira pela maneira como as figuras se organizam: cheias de movimento e envolvidas no acontecimento, eventualmente na esperança de um salvamento, há nesta parte do quadro uma expectativa que não está presente no resto do mesmo. É através destas estruturas que se cria uma história com princípio, meio e fim dentro da mesma pintura, com uma fluidez na narrativa, começando pelos corpos mortos deixados perto das margens da jangada (e logo, do quadro) e culminando na tensa movimentação de corpos vivos à espera de uma possível salvação (Lee, 2012, pp.9-15).

Os temas densos desta narrativa traduzem-se também na utilização da luz na pintura: a luminosidade presente na imagem tem origem exclusivamente no lado esquerdo do quadro, sugerindo assim que o sol estaria a pôr-se ou a nascer. Tanto o pôr-do-sol como o amanhecer são alturas do dia geralmente representadas como tendo uma luz quente e agradável, mas neste quadro essa ideia é abandonada através da adição dos tons acinzentados das nuvens, que são refletidos nas ondas escuras e agitadas. Vemos assim que, apesar da luz nos indicar que esteja a ser o início ou o final de um dia, podendo ambos esses momentos ter uma conotação esperançosa, essas projeções deixam de existir nesta representação, ficando apenas a escuridão, o desespero, e o sentido de perda (Lee, 2012, p.17).

⁴² Como exemplificado na figura G.

As condições atmosféricas na obra de Géricault são diferentes das descritas por Savigny e Corréard – uma escolha feita pelo pintor para criar um ambiente de tragédia à volta das figuras presentes. Segundo Hagen (2019, p.554), o mar estava calmo no dia 17 de Julho de 1816, e o céu azul. Géricault escolheu representar a agressividade do mar de uma maneira subtil, não dando por isso tanta importância ao mesmo como poderia ser dada em quadros com cenas marítimas semelhantes. Com o avançar dos estudos do autor até à sua obra final, a jangada foi ficando cada vez mais perto do espectador, e a água foi, assim, ficando um elemento cada vez menos importante no quadro (2019, p.554). O uso de uma paleta limitada, com cores quentes mas escuras em tons avermelhados, torna a pintura realística mas não exatamente fotográfica: a dramatização das cores e da luz é importante para o efeito que as mesmas têm sobre o espectador, fazendo com que este se sinta mais próximo da pintura e perto da jangada, que está posicionada diagonalmente, com uma das suas extremidades muito perto da frente do quadro. Estes elementos, juntamente com as personagens e o contexto histórico da obra, fazem com que o espectador se sinta emocionalmente ligado ao quadro, sendo esta uma característica tipicamente romântica presente no estilo de Géricault nesta altura.

5.3. As personagens a bordo da jangada: importância e simbolismo

Paralelamente às descrições feitas acima, estudar as personagens nesta pintura é crucial para contextualizar a obra no que toca à sua dimensão simbólica, assim como, de maneira mais relevante, para estudar a relação que estas têm com os cadáveres representados. A figura mais intrigante na pintura, e talvez a mais perturbadora segundo vários autores⁴³, é a figura “paternal” que, na extrema esquerda inferior do quadro, apoia a cabeça na sua mão e contempla o horizonte (o que, segundo Lee, 2012, p.10, pode significar também que olha para a audiência), segurando um cadáver que quase cai da jangada⁴⁴. Esta personagem, de acordo com Ventura (2019, p.123), pode ser entendida como a representação da morte e do canibalismo a bordo da jangada não só pela sua pose, mas também pelo olhar que apresenta – que contrasta com o das restantes personagens –, e é descrita por autores como Lee como o possível narrador da história presente no

⁴³ Horeau (2011, p.95, Lee (2012, p.10) e Ventura (2019, p.123).

⁴⁴ Como verificado na figura H.

quadro (2012, p.12). A personagem “paternal”⁴⁵ é também a única figura na pintura que parece estar completamente indiferente ao avistamento do navio *Argus* à distância. É ainda possível verificar que esta personagem usa no peito uma medalha militar, normalmente atribuída a civis e militares que eram premiados como exemplares por Napoleão, ou possivelmente por serviço militar exemplar numa guerra. Se olharmos para este pequeno detalhe como um possível comentário político, autores como Ventura sugerem que isto poderia significar que esta personagem só sobrevivia por se manter numa mentalidade tipicamente bonapartista⁴⁶, ou que representaria um cidadão lesado pelos líderes da Restauração Francesa.

Na parte mais sombria do quadro, quase centradas, encontram-se quatro figuras, duas das quais facilmente reconhecíveis pela audiência nesta altura: o homem de barba e a figura que aponta para o horizonte (localizando o avistamento do *Argus*) são, respetivamente, Savigny e Corréard – que, como vimos anteriormente, são dois dos sobreviventes da tragédia em que a obra foi baseada, e autores de *Naufrage de La Frégate La Méduse*, de 1817⁴⁷ (Hoareau, 2011, pp.99-100).

A figura do homem negro a avistar o navio à distância⁴⁸ é outra das personagens principais do quadro, não só pelo seu evidente destaque na composição da pintura, mas porque é um símbolo da esperança de salvamento dos homens presos na jangada. O homem representado chamava-se Jean-Charles, e era muito possivelmente o único homem “comum” entre os sobreviventes – entre oficiais, cientistas e nobres. Jean-Charles foi um dos quatro sobreviventes da tragédia que morreu pouco tempo depois do salvamento pelo navio *Argus*, por ter comido muito rapidamente e em grande quantidade depois de muitos dias sem se poder alimentar (Hagen, 2019, p.554). Géricault escolheu representá-lo com um corpo musculado, ainda que os relatos de Corréard e Savigny recordassem esse homem malnutrido devido aos dias passados sem comer, e com a pele vermelha queimada pelo sol (2019, p.554). Constatamos assim que a representação estética destas

⁴⁵ Segundo Lee (2012, p.10) e Ventura (2019, p.123), esta personagem foi também comparada ao Conde Ugolino da obra *Inferno* de Dante, personagem que cometeu canibalismo, comendo o seu próprio filho na história original. Tal como acontece na obra de Dante, o canibalismo pode ser visto aqui como uma alegoria para o facto de os homens terem de depender uns dos outros para sobreviver. Esta representação era uma alusão ao tema do canibalismo presente na narrativa da obra, que acabou por não ser representado de maneira tão evidente.

⁴⁶ Ventura esclarece em páginas anteriores que Théodore Géricault usava os eventos de instabilidade política à sua volta nas suas obras. Segundo Ventura, muitos bonapartistas glorificaram “Le Radeau de La Méduse” por achar que a figura paternal simbolizava os conflitos com a monarquia que existiam naquele momento (Ventura, 2019, pp.106-107).

⁴⁷ Como verificado na figura I.

⁴⁸ Como verificado na figura J.

personagens era uma escolha importante para Géricault; segundo Berger e Johnson, este tipo de representação podia também ser olhado como um ato político:

Théodore Géricault observed in the Negro – in his pride, in his passion, and in his defiance, as well as in his humiliation, caution, and terror – the many emotional dimensions of human existence, with all its grandeur and all its misery. He realized also that through the black man his art could deal with the concepts of modern society in a concrete way, and that such an art could then become a means of social and political confrontation. (Berger e Johnson, 1969, p.3)

5.4. Contexto crítico da obra final: temas raciais e políticos

Vivendo no século XVIII e, por isso, no meio da grande discussão acerca da abolição da escravatura, Géricault, como demonstrado anteriormente, não se mostrava indiferente a estes temas. Enquanto artista, o autor procurou sempre expressar as suas preocupações com a liberdade do Homem, entendendo que um homem não é livre até todos serem livres (Berger e Johnson, 1969, p.3). Ao incluir homens negros, bem como mulheres, nas suas criações, Géricault não escolhia apenas representá-los, mas sim incluí-los para servirem enquanto comentário sociopolítico⁴⁹ ao seu tempo. Assim, o artista servia-se de temas que gerassem discussão em vez de escolher usar as suas obras apenas para glorificar o governo instituído ou os grandes feitos do seu país.

No contexto específico da *Méduse*, o barco navegava a caminho de uma colónia francesa no Senegal, sendo que a intenção de muitos dos tripulantes era deixar o território francês por discordarem com a restauração da monarquia francesa. Querendo colaborar na administração da colónia e viver entre os homens negros que viviam na mesma, a atitude destes homens, segundo Berger e Johnson (1969, p.8), é considerada “iluminada” – no sentido em que muitos acreditavam que os homens negros deviam preparar-se para a sua emancipação. A inclusão e representação dos homens negros no quadro não foi feita apenas por uma questão de correção factual (visto haver vários homens negros a bordo da jangada), uma vez que Géricault aproveitou esta oportunidade para realçar a importância deste tipo de representação, ao mesmo tempo que criticava a atual condição em que estes se encontravam: ainda que já se tivesse abolido a escravatura, as colónias

⁴⁹ Um exemplo deste comentário social é a litografia “Boxeurs” de 1818.

continuavam a existir, o que perpetuava a ideia de que pertenciam a alguém e, como tal, não eram homens livres (1969, p.10).

Consequentemente, a figura do homem negro central na pintura não só está entre os sobreviventes como é também um símbolo da heroicidade deste acontecimento. Este homem, sem expressão facial visível, está de certa forma fora do restante contexto da narrativa. O seu olhar está focado no horizonte, na esperança, e por isso, aponta para lá da miséria (1969, p.11). Os abolicionistas eram homens do Iluminismo, e algo central aos seus valores era a ideia de que o Homem, qualquer homem, devia ser livre. Entre eles estavam Corrêard e Savigny, que partilhavam esta visão com Théodore Géricault, e que no relato do naufrágio da *Méduse* escreveram o seguinte em relação à abolição da escravatura: “c’est le seul moyen qui reste aux Européens de connaître l’intérieur de ce continent, et de faire participer cette grande portion de la famille humaine qui l’habite aux bienfaits de la civilisation” (1826, p.565). Assim, segundo Ken Lum, podemos verificar que a estrutura da jangada funciona como um conjunto de códigos raciais, espelhando a estrutura societal francesa da altura:

The raft functions as a platform of interspersed sexual and racial codes, metonymically split from the false decorousness and rigidly stratified constitution of French society of the period. More particularly, the composition of the human pyramid aboard the raft is meant to mirror the social composition of France’s apparatus of empire, built to a large extent as it was on the backs of male African slaves. (1999, p.36)

É de notar também que nem todos os autores têm a mesma opinião quanto a esta leitura. Hagen (2019, p.555) escreve que esta opinião nunca foi satisfatoriamente aceite por todos os críticos, e que a ideia de que Géricault não tinha realmente intenções de fazer críticas políticas é apoiada pelo facto do autor parecer ter ficado desapontado pelo governo não ter comprado o seu trabalho depois da sua exibição no Salon.

O caos na narrativa de Géricault, no entanto, é notável: os mortos e os vivos pouco se distinguem entre si. Segundo Lee, esta confusão é propositada. Na verdade, há muitas coisas impercetíveis na tragédia: nacionalidade, classe social, e ainda a cor de pele. A tragédia do naufrágio levou a que todos os passageiros da jangada se mantivessem numa comunidade sem distinção, unidos pelo mesmo acidente (Lee, 2012, p.15). Traumatizadas com tudo o que acontecera a bordo da jangada, estas personagens estão representadas ao lado de objetos que as complementam: o machado cheio de sangue, o corpo sem cabeça na parte inferior direita do quadro, o torso do homem deixado na jangada juntamente com a sua mão putrificada – todos estes

elementos dão-nos uma ideia do que terá sido a tragédia em que Géricault se baseou para esta obra (Lee, 2012, p.15).

5.5. A importância da representação da morte na obra final “Le Radeau de La Méduse”: canibalismo, cadáveres, e o mórbido

Através da contextualização da obra feita no capítulo anterior e da presente análise, é possível verificar que as figuras dos cadáveres têm uma importância crucial na obra, não só por representarem a chacina e o canibalismo que ocorrera a bordo da jangada, mas pelo seu peso na crítica (política) feita possivelmente por Géricault. O interesse estético do autor pelo mórbido vai para além de ser apenas um desafio artístico, visto que conseguiu usá-lo como símbolo da resistência, da miséria, e ao mesmo tempo da precariedade da sociedade francesa do seu tempo, politicamente dividida e sem igualdade entre os homens. A morbidez na obra de Géricault é facilmente visível em todos os elementos do quadro. O tema do canibalismo, apesar de estar implícito na obra (por se saber que aconteceu a bordo da jangada representada), não é explicitamente representado. Embora o pintor tenha feito alguns estudos preliminares que, como já vimos, abordavam o tema – um estudo incluía dois homens nus a comer um cadáver –, a representação do canibalismo na arte ocidental era considerada tabu, sendo os exemplos existentes escassos, e o quadro final de Géricault acabou por não incluir nenhuma representação direta do tema.

Apesar de todas estas questões, há na tragédia uma pequena luz de esperança. Dificilmente visível na obra final, mas ainda assim presente, o navio *Argus* surge à distância, parecendo dar alguma esperança aos passageiros da jangada, que esperam ser vistos pelo mesmo para serem salvos, como nota Fried:

Not only that: one way of describing the “moment” represented in the *Raft* might be to say that the figures of the victims – all of those in the right-hand half of the composition, at any rate – are striving to be beheld by a potential source of vision, the *Argus*, located at the farthest limit of illusionistic space, a source that, if it could be activated, would rescue them at last *from being beheld by us* – as if our presence before the painting were the ultimate cause of their plight, or, less luridly, as if the primordial convention that paintings were made to be beheld, or perhaps the progressive coming to the fore of that convention, threatened to make theatrical even of their sufferings. (2014, pp.78-79)

Fried acrescenta ainda que a disparidade entre o tamanho da jangada e o tamanho do navio *Argus* no quadro é significativa. Por um lado, grande parte do significado do quadro está presente na visualização do navio ao longe, visto que este transmite à audiência que a narrativa da obra também inclui a possibilidade de um salvamento. Por outro lado, no entanto, Géricault pintou o navio minuciosamente removido da ação principal, tornando-se até impercetível para quem visualiza o quadro a uma certa distância. Quando a obra foi exibida no Salon em 1819, muitos foram aqueles que não conseguiram perceber que existia um barco ao longe na pintura e, além disso, sabemos que a representação do *Argus* não constava na gravura que acompanhava o quadro nessa mesma exposição (Fried, 2014, p.79).

Michael Fried defende também que Géricault se identificava imaginativamente com o sofrimento dos homens a bordo da jangada:

A related point: the need to view the *Raft* from up close also reflects the conditions of its execution – the physical circumstances of Géricault himself at work on the painting. And this suggests that the dominant orientation of the men on the raft (facing into the picture) as well as the actions of the uppermost personages tirelessly waving scraps of cloth are also finally to be referred back to the orientation and actions of the painter: as if Géricault not only identified imaginatively with the sufferings of the shipwrecked men but also, in and by the act of painting, identified physically with their efforts to make themselves seen by the *Argus* and so bring about their eventual rescue. (2014, p.79)

Possivelmente querendo acrescentar a este sofrimento e à tragédia mórbida dos sobreviventes a bordo da jangada Géricault adicionou, pouco tempo antes da exibição do quadro no Salon, um último cadáver na zona inferior esquerda da pintura, alargando assim a estrutura piramidal de corpos, estabilizando a composição da sua obra final e monumentalizando o efeito que o quadro tem sobre o espectador (Hagen, 2019, p.554).

5.6. Elementos românticos na obra final

A empatia de Géricault para com as personagens do quadro, e já referida anteriormente no capítulo II, era característica do temperamento romântico do pintor, que criava assim um caminho na arte que outros iriam seguir. A reflexão subjetiva pessoal racionalizada de cada um, juntamente com o foco específico do artista em temas mórbidos, de sofrimento e perda de inocência, mostram algumas das ideias-chave do próprio movimento.

Outro elemento do movimento romântico, que se tornava muito importante para os artistas desta época, era a representação da força da natureza: presente neste quadro está o poder do mar e da natureza humana, ambos vistos como forças que persistem na adversidade e em momentos de grande desastre. Para além disso, o pintor sentia uma grande nostalgia por antigas formas artísticas, tendo tornado as figuras da jangada autênticos modelos do estilo neoclássico: inspiradas por Michelangelo, Raphael, e outros grandes pintores italianos, as personagens da pintura de Géricault apresentam corpos musculados e tonificados – algo que, possivelmente, não corresponderia ao estado real dos sobreviventes da tragédia da Méduse. Esta nostalgia por formas artísticas da antiguidade é mais uma característica tipicamente romântica presente em “Le Radeau de La Méduse” (2019, p.120).

5.7. Receção da pintura no Salon de 1819

Na importante exposição da obra no Salon estavam Comte de Forbin, diretor do museu real, e Vicomte de Senonnes, o secretário-geral do Museu do Louvre, ambos *royalistes*. O tema principal desta exibição era os triunfos do governo real – isto inspirou vários dos artistas participantes a tentar pintar temas mitológicos e de cariz clássico, que foram rejeitados por poderem ser vistos como alusões ao império de Napoleão. Segundo os autores Rose-Marie e Rainer Hagen (2019, p.549), os artistas cujas submissões foram aceites para a exposição no Salon mostravam respeito e tributos aos antigos monarcas franceses, por contraste ao quadro de Théodore Géricault que, segundo os autores, era visto como uma provocação, na medida em que fora criado para lembrar um escândalo que o regime preferia ter esquecido.

Ainda assim, quase de forma impressionante, a pintura de Géricault foi aceite, mesmo aludindo a uma tragédia escandalosa que não glorificava a monarquia. Segundo Ventura, a obra de Géricault pode ter sido aceite devido ao círculo de conhecimentos que o autor tinha nas exposições do Salon, não deixando este de ser um ato interventivo (Ventura, 2019, p.121). A resposta à obra foi variada, e possivelmente diferente daquilo que Géricault esperava. Por exemplo, o crítico Landon escrevia no “Annales du Musée” que não apreciava o quadro por achar que o objeto da pintura não era apropriado para uma tela de grandes dimensões, conforme descreve Ventura:

Why would anyone buy a work that constantly reminded the viewer of despair and horror? This would be an especially important question considering the royal funding. Landon believed that, “history painting was designed to perpetuate the memory of elevating events that were of general interest (such as a coronation) or emotions whose description would be of general benefit (patriotism or piety).” To Landon, there was no point in painting such a sad piece that did not “elevate” the viewer. On the contrary, the shipwreck was startling news and was probably of great interest to the audience. Emotions run deep through the painting, and while there were certain pressing issues addressed, there was also a sense of hope and the strength of humankind to survive. (Ventura, 2019, p.121)

Alguns críticos comentavam também questões formais. Muitos concordavam entre si que a “escuridão” estava demasiado presente⁵⁰. Outros, devido à famosa organização piramidal das figuras, achavam que a pintura estava desprovida de um centro, isto é, de uma composição em que as personagens estivessem mais centradas na sua organização, em vez de dispersas em dois vetores piramidais mais próximos dos lados do quadro.

No entanto, alguns críticos celebraram a composição de “Le Radeau de La Méduse”: o Conde O’Mahony, escritor para o “Conservateur”, elogiou o autor por não esconder o horror da tragédia representada, referindo que a obra era “a hideous spectacle but what beautiful picture” (*apud* Ventura, 2019, p.122). As críticas desta obra também tinham, previsivelmente, várias opiniões políticas que as influenciavam: alguns *royalistes* apontavam que o quadro não tinha nada de patriota, e muitos não simpatizavam com as vítimas da tragédia, acreditando ainda que o pintor tinha falhado em mostrar o que queria representar. Ao mesmo tempo, os críticos que simpatizavam com uma política mais liberal eram apoiantes do tema que Géricault representara e dos debates políticos que um quadro tão desafiador podia causar. Alvo de tão variadas reações, no entanto, a exposição de “Le Radeau de La Méduse” no Salon foi considerada por Étienne Delécluze bem-sucedida (Ventura, 2019, p.122):

The Liberal and Romantic critic of *Le Constitutionnel* wrote: “My heart trembled upon seeing the shipwreck of the Medusa ... I shudder while I admire.” In contrast, the classicist critic of *Le Courier* berated Géricault: “So, I am asking, twenty or so unfortunate men abandoned in a raft ... does this present a good opportunity for the brush to exert its talent?” The important observation is that both sides coloured their reviews of the painting through highly polarised lenses that overlooked its originality in the impact of its confronting and emotional pleas on the viewer, but instead employed a stock discourse that reflected the vast divisions in French politics of the time. (Lee, 2012, p.18)

⁵⁰ Ventura alerta que esta visão podia também existir devido à forma como o quadro fora exposto. Por estar inicialmente pendurado longe do chão, e sem ter uma luz muito favorável a iluminá-lo, a pintura era possivelmente vista como ainda mais escura do que realmente era (2019, p.121).

Não obstante, os críticos que validavam a obra de Géricault como um objeto romântico que respondia aos problemas políticos da sua época viam este quadro como um símbolo de resiliência do povo francês. Mais tarde, o quadro viria a ser reconhecido como pioneiro neste estilo que tanto influenciou a arte francesa na sua altura. O pintor morreu cinco anos depois da primeira exibição de “Le Radeau de La Méduse” no Salon, e o seu desejo de maravilhar o mundo foi alcançado postumamente (2012, p.18).

5.8. Considerações finais acerca da importância da análise da morte e do cadáver na obra “Le Radeau de La Méduse”, considerando o termo Necropolítica de Achille Mbembe

O interesse do autor na beleza dos motivos mórbidos originou uma pintura que se tornaria, sem este saber, a sua obra mais falada. “Le Radeau de La Méduse” era uma obra intimidante de observar: assoberbado pela imensidão do quadro, a escuridão do mesmo, e a conjugação invulgar de cores, o público ficou, no mínimo, surpreendido. Ainda que muitos não conseguissem simpatizar com os sobreviventes do naufrágio, podiam pelo menos apreciar como esta pintura era inteiramente diferente de todas as outras presentes na exibição (Ventura, 2019, p.123). Segundo Lee, o quadro apresenta uma corrente de emoções sem nenhuma resolução óbvia, e isso é, talvez, uma das razões pelas quais fascina todos aqueles que o observam:

Thus, this nightmarish inner world presents a hope that is perhaps unattainable— the egalitarian communion, representing Géricault’s idealised world, loses its lustre as it is only conceivable in its perverted manifestation as a cannibalising *fricassée* that destroys itself from within. In Géricault’s diseased world, the world is not only beyond redemption, but is also irreversibly and eternally disordered, alienated from the discourse of any narratives of redemption. (2012, p. 17)

É também nesta pintura, entre a sua desordem e a sua esperança talvez inatingível, que é possível explorar como a figura do cadáver pode ser vista como um veículo de crítica política, em especial quando se considera o momento em que o autor vivia. Como explicitado no capítulo anterior, durante uma pré-análise da pintura, a necropolítica está presente nesta obra de várias formas (quer dentro da narrativa do quadro, quer no contexto que envolve a sua criação).

Primeiramente, através das relações de classe e raciais que faziam parte da estrutura da sociedade francesa da altura, que são traduzidas na escolha de Géricault ao colocar um homem negro no epicentro da sua obra. Como já foi observado, o acontecimento do naufrágio da *Méduse* em 1816 está ligado à incompetência do capitão da fragata, eleito pelo rei Louis XVIII devido ao seu apoio à monarquia, e não pelas suas capacidades de navegação marítima. Esta incompetência foi constatável não só pelo naufrágio da fragata, mas também pelos métodos de salvamento – por se encontrarem a bordo da fragata mais pessoas do que os barcos de salvamento poderiam conter, muitas pessoas foram deixadas a morrer, especialmente pessoas de classes sociais mais baixas. Embora existissem muitos outros a bordo da jangada, Géricault optou por representar um homem negro, colocando-a no centro da sua história, não ignorando que o propósito da viagem da fragata seria, na sua essência, uma visita a um território colonial.

Como Mbembe refere, a ocupação colonial (um tema implicitamente presente no quadro, devido ao seu contexto histórico) era uma forma de afirmar e delimitar poder sobre uma zona geográfica, e as relações criadas nestes espaços eram baseadas em formas de terror em que a soberania era exercida por parte da força ocupadora. O espaço de ocupação era assim, segundo este autor, apenas um “material” para o tipo de soberania e violência que estes comportamentos carregavam (2003, pp.25-26). Desta maneira, e interpretando a narrativa do quadro de Géricault à luz da obra de Mbembe, não só é possível afirmar um tipo de biopolítica (existe soberania por parte do capitão da fragata – e indiretamente por parte do próprio rei – sobre quem vive), como é óbvio um tipo de necropolítica: o poder soberano decide quem é deixado para morrer. Apesar do termo se aplicar a acontecimentos mais contemporâneos⁵¹ acredito que, devido aos exemplos que este dá relativos à ocupação colonial americana e aos problemas associados a guerras de poder territorial (exemplos estes que transcendem a contemporaneidade), este pode ser aplicado a um maior espaço temporal, ainda que de uma maneira mais superficial⁵².

Outro aspeto através do qual a necropolítica está presente em “*Le Radeau de La Méduse*” consiste nas relações de poder implícitas numa situação como a retratada: o facto de alguns dos sobreviventes do naufrágio, presentes na jangada, não terem sobrevivido na mesma, e aqueles que

⁵¹ O autor liga o conceito a diversos eventos políticos e sociais dos séculos XX e XXI.

⁵² Achille Mbembe nota que “late-modern colonial occupation differs in many ways from early-modern occupation, particularly in its combining of the disciplinary, the biopolitical, and the necropolitical” (2003, p.27) referindo a ocupação colonial na Palestina, na nossa contemporaneidade, como o exemplo primário do exercício de um sistema necropolítico.

sobreviveram terem conseguido fazê-lo através do canibalismo praticado sobre os mortos, pode ser visto como um exemplo da dinâmica necropolítica, em que uns exercem o seu poder (neste caso, o poder da sobrevivência) através da morte daqueles que subjagam.

A bordo da jangada homens que tentavam sobreviver estavam desprovidos de estatuto político ou classe, ficando apenas reduzidos à sua capacidade (ou incapacidade) de sobrevivência. Estas dinâmicas ajudam-nos a entender melhor a importância do cadáver na obra de Géricault: seguindo esta visão, a presença dos cadáveres é um símbolo do estado necropolítico a bordo da jangada, ainda que esse estado se manifeste de uma maneira particular à situação retratada (e não seja, portanto, um caso arquetípico daquilo a que Mbembe se refere quando estabelece uma definição de necropolítica) – os corpos representam quem foi deixado a morrer, e mais tarde possivelmente comido, criando uma versão extrema da dinâmica que a necropolítica implica.

É de notar que nem todos os elementos referidos por Mbembe estão presentes na obra de Géricault: por não ser um acontecimento que se relacione com a ocupação colonial contemporânea, e por não estarem envolvidas relações entre o estado e os instrumentos neoliberais que ajudam a “regular” a população – semelhantes aos que Foucault refere –, a narrativa presente em “Le Radeau de La Méduse” não é um exemplo que manifeste por completo o conceito de necropolítica ou a partir do qual se possa explorar este conceito aprofundadamente. Porém, interpretando as ideias principais do mesmo à luz do contexto histórico-político da obra de Géricault, podemos verificar no quadro a existência de relações necropolíticas em ação em juntamente com os mecanismos de soberania referenciados por Mbembe.

Ao olharmos, no entanto, para a reinterpretação desta obra de Géricault feita por Joel-Peter Witkin, estas relações tornam-se mais evidentes por serem diretamente identificáveis com o espaço temporal de que Achille Mbembe refere quando escreve “Necropolitics”. Nela, os mecanismos de biopolítica e necropolítica são mais óbvios na interpretação da imagem, como veremos no capítulo seguinte, no qual será analisada a obra de Witkin intitulada “The Raft of George W. Bush”. Através dessa análise, procuraremos entender como a necropolítica agora se manifesta na representação dos cadáveres nesta obra contemporânea, que se encontra inserida num sistema político capitalista e neo-liberal.

Capítulo VI
Análise de “The Raft of George W. Bush”
de Joel-Peter Witkin

VI. Análise de “The Raft of George W. Bush” de Joel-Peter Witkin

6.1 Primórdios da fotografia “The Raft of George W. Bush”: inspiração em Géricault e na administração de Bush

Inspirado pelo quadro de Théodore Géricault, Joel-Peter Witkin criou, em 2006, uma obra que expressa o seu descontentamento perante o governo republicano de George W. Bush. Imensamente letrado no mundo da arte ocidental clássica e moderna, Witkin reinterpreta frequentemente obras de pintores clássicos tais como Velázquez⁵³, Courbet⁵⁴, e Goya⁵⁵ (Keitelman Gallery, 2014), e reconhece essas influências no seu trabalho fotográfico, embora elas nem sempre sejam tão evidentes como no caso de “The Raft of George W. Bush”, que entra em claro diálogo com a obra em que se baseia (Villaseñor, 1996, pp.78-79).

O fotógrafo traduz assim obras clássicas do cânone para a sua linguagem pessoal (Amaral, 2013, p.112). Ao criar uma interpretação própria destas peças, Witkin apresenta uma perspetiva diferente das mesmas trazendo-as normalmente para a contemporaneidade. Tentando recriar a atmosfera das obras originais, mas alterando as personagens, ou usando partes das peças originais para uma nova composição, o fotógrafo desafia convenções estéticas, como já vimos, com o seu fascínio pelo mórbido e grotesco (Buchler, 2010, p.45). Segundo Millet, Witkin não só usa modelos desmembrados, cadavéricos, ou com deficiências motoras, mas também desmembra e reconstrói vários tipos de tradição visual. Esta prática de desconstrução e reconstrução é também constatável na maneira física como o autor compõe as imagens através do processo de revelação da fotografia: segundo a autora, “his personal touch on the photographic plate and print perverts the assumed neutrality of the photographic gaze” (2008, p.8).

Ao ver “Le Radeau de La Méduse” exposto no Louvre em 2005, o artista diz ter notado imediatamente uma ligação entre a tragédia do naufrágio da fragata Méduse e os oito anos da administração de George W. Bush (Witkin, 2016). Nesse mesmo dia, criou um rascunho daquilo que viria a ser a sua obra final, pensando primeiramente nas personagens principais. Exposto na

⁵³ Como exemplificado na figura L.

⁵⁴ Como exemplificado na figura M.

⁵⁵ Como exemplificado na figura N.

Edelman Gallery juntamente com a fotografia final, o primeiro rascunho⁵⁶ mostra George W. Bush (no lugar da figura “paternal” da obra de Géricault) a segurar o corpo nu de Condoleezza Rice, juntamente com a figura de Colin Powell perto de Bush, a tocar-lhe no ombro (Witkin, 2009).

Conhecido pelos seus *tableaux* (que podem ser considerados, por si só, *performances* artísticas), Witkin celebra o corpo humano e os seus traços no processo artístico que desenvolve. Como já vimos, o interesse que tem pela diferença e pela estranheza faz com que as suas obras proponham um novo ideal de beleza, algo que muitos consideram controverso e blasfemo por glorificar o grotesco (Millett, 2008, pp.8-9). Sensível às diferenças corporais, culturais, e interpessoais, o artista frequentemente viaja para tirar as suas fotografias, tirando inspiração e criando sempre uma atmosfera diferente em cada peça, mas nunca mudando as suas técnicas de trabalho e de encenação (Keitelman Gallery, 2014). As fotografias não são criadas apenas por Witkin, sendo que conta com a ajuda de uma equipa. Para além da sua mais recente ajudante Kristine Mills, que pinta nos últimos anos todos os cenários que o fotógrafo usa em estúdio, este depende ainda da ajuda de artistas de pinturas corporais, maquilhadores, e designers de roupa. Só assim consegue, com tempo, criar o que imagina na sua cabeça.

6.2 Composição da obra final: dimensões, processo de revelação e performatividade

A obra final demorou um mês a ser terminada. O fotógrafo contactou uma agência de sócias de celebridades em Los Angeles, e conseguiu um ator para participar no projeto como sócia de George W. Bush. A atriz que fez de Barbara Bush também foi uma sócia contratada, e o resto dos participantes eram atores e modelos locais de New Mexico (onde se situa o estúdio permanente do artista, ao lado da sua residência)⁵⁷. No dia seguinte a mostrar-lhes a sua ideia, e depois de ter o cenário pronto e pedaços de madeira antigos a fazer de jangada – colocados delicadamente para estarem em posições semelhantes às do quadro original de Géricault –, Witkin sentiu-se pronto para tirar a fotografia final. “The Raft of George W. Bush” foi tirada com uma câmara Linhof 4x5 a preto e branco e foi revelada pelo fotógrafo como habitualmente acontece noutros trabalhos. Tal como referido no capítulo I, o processo da revelação é muito importante, pois é através dele que o

⁵⁶ Como exemplificado na figura O.

⁵⁷ Como descrito no documentário *Witkin & Witkin* (2017)

artista manipula as tonalidades da imagem, utilizando os químicos de revelação para dar diferentes texturas e manchas à obra final (Witkin, 2016). Finalmente, por achar que o barco que tinha sido pintado no cenário usado para o *tableaux vivant* estava quase impercetível, tal como Géricault fez na sua obra final, Witkin pinta um pequeno navio ao longe em cada exemplar revelado desta fotografia (Witkin, 2009).

Esta peça difere um pouco de todos os outros trabalhos do artista na década de 2000. Nesta época de criações, nenhuma das obras que concluiu era tão expressamente política como “The Raft of George W. Bush”⁵⁸. Obras como “Corpus Medius” de 2000, “Ars Moriendi” de 2007, “Night in a Small Town” de 2007, “Man Reflected” de 2007 ou “Empire” de 2009 são mundialmente reconhecidas desta altura da vida do autor, através das quais criou um estilo consistente e respeitado. Em algumas podemos observar características mais reconhecíveis do trabalho do artista, tais como: o uso de modelos com deficiências motoras e de modelos transgénero; a recriação de obras clássicas; o uso de cadáveres ou partes de cadáveres nas suas fotos, e o uso de cadáveres animais, por vezes embalsamados (normalmente utilizados nas suas naturezas mortas).

Segundo mencionou numa entrevista em 2016 para o jornal *The Guardian*, o autor sentia-se envergonhado por ser Americano, e é possível que este fosse um sentimento que quisesse transmitir na sua produção artística, criando uma obra que condenasse aquilo que o fazia sentir essa vergonha. Como já vimos no capítulo I, “The Raft of George W. Bush” não foi a primeira nem a última obra produzida pelo autor com conteúdo altamente político, porém, é talvez uma das mais notáveis. O autor considerava que quem comprasse esta obra estaria “(...) getting a big chunk of my conscience” (Witkin, 2009), tal como revelou na entrevista que lhe fiz:

Q: In the same “Artist Talk” you also said that this was one of your most significant photographs, and that it included “a big chunk” of your consciousness. Why is that?

A: I’ve always believed that in the way I “built the photograph”. The bluntness in its presentation of a living American president made it my strongest politician photographic statement. The “big chunk” of consciousness regarding this image to me meant that I wanted this image to express my total disgust with all things Republican; and for that party’s elevation of that political puppet to be the “Leader of the Free World”. (Witkin, 2020)

Witkin dá uma grande importância ao processo de criação da foto, desde o desenvolvimento da ideia e os esboços iniciais, até aos materiais e métodos usados depois da fotografia já ter sido tirada, ao manipular o negativo fotográfico. Para além de ser um processo

⁵⁸ Segundo o catálogo do autor presente no site *ARTNET*.

criativo, para Witkin este é também um processo espiritual: “I have to know every square centimeter of the print. It takes me days, sometimes weeks or months to resolve an image. For sales, I keep an atlas of how I made the prints, but I have to begin the whole process of discovering what that image was about. My thoughts go back to that time and I have to relive those emotions” (Witkin, 2016). Estes rituais de procura, montagem, execução, e pós-produção têm um grande significado para o autor e são, por isso, inseparáveis da obra final que é exibida (Amaral, 2013, p.111).

A fragmentação e amputação do objeto fotográfico pela qual Witkin é conhecido vai ao encontro da ideia de Barthes de que todas as fotografias são fragmentadas, parciais e incompletas. Segundo explica Millet, Barthes afirma que a fotografia mostra apenas parte de uma narrativa, criando mistério à sua volta e desafiando a sua categorização, por conter em si vários contextos, géneros e estilos (Millet, 2008, p.10). Segundo a autora, as fotografias do autor excedem os seus limites: “Sayre uses the phrase ‘exceeds the frame’ to describe contemporary photography’s, especially portraiture’s, characteristic of implying or projecting meaning that goes beyond the image beyond language, facts, and narrative, and into viewer’s subjective, interpretive space. Witkin’s photographs, in their excessive and explicit displays, exceed their own frames” (2008, p.10).

A performatividade das obras de Witkin advém da tradição fotográfica desde o século XIX – em que uma fotografia era um documento importante não só como forma artística mas também como parte da vida familiar (Millet, 2008, pp.9-10). Ao criar *tableaux vivants* para as suas fotografias, o autor desenvolve uma obra performativa em que existe uma relação entre o sujeito e a sua representação na imagem final – sendo esta última vista por Barthes como fragmentada e incompleta em relação à ação performativa que é fotografada.

A composição de “The Raft of George W. Bush” é muito semelhante à da obra original de Théodore Géricault. As dimensões da obra final foram 38.1 x 50.8 cm, existindo uma discrepância em relação ao tamanho de “Le Radeau de La Méduse”. Não é habitual Witkin exibir obras muito grandes, por isso não é surpreendente que o artista tenha escolhido não usar as dimensões do quadro original. Ainda que a imensidão física da pintura de Géricault fosse um aspeto importante da obra – tornando-a impossível de passar despercebida – e que essa característica não seja transportada para a fotografia de Witkin, o facto de a composição da pintura original ter sido cuidadosamente recriada ajuda a manter grande parte da grandiosidade da imagem.

Como acontece com a maioria das obras do autor a impressão do negativo foi feita a preto e branco. É difícil comparar o uso da cor na imagem de Witkin e na pintura de Géricault, não só por pertencerem a formas artísticas distintas e, por isso, implicarem diferentes métodos, instrumentos, e materiais, mas também porque seguem diferentes esquemas de cor: Géricault usa uma paleta de cores variada, e Witkin apenas o preto e branco. Isso não significa, contudo, que não haja uma escolha e criação de tonalidades por parte do fotógrafo, que é feita através da mistura de emulsões de revelação, exagerando certos contrastes e atenuando outros, gerindo os vários tons de branco, preto e cinzento. Apesar de desprovida das cores que Géricault usou na pintura original, a obra de Witkin tem a sua própria complexidade no uso de sombra, textura e dimensão. O cenário da fotografia, muito provavelmente feito originalmente a cores⁵⁹, proporciona uma ambiência semelhante à que podemos verificar na obra original do pintor. As texturas das nuvens e do mar estão presentes da mesma maneira, e criam a atmosfera que Géricault pretendia para a sua obra. Este tipo de recriação fiel não é incomum na obra de Witkin, como refere Biles:

Indeed, the entire corpus of photographer Joel-Peter Witkin is fraught with the tension between opposing forces of composition and decomposition, chaos. Complexly structured and immaculately processed, his photos exhibit a masterful regard for form, balance of light and shadow, and nuance of texture, often borrowing their structures from the compositions of great painters – from Velasquez and Rembrandt to Goya, Picasso and Balthus. (2008, p.1)

A composição complexa da obra de Witkin diferencia-se um pouco da que podemos ver na pintura original – ainda que as estruturas piramidais entre as personagens continuem a existir, a sua dinâmica muda devido ao que estas representam. Aparecendo representadas de uma maneira caricatural, as personagens da foto – elementos importantes do governo de George W. Bush enquanto Presidente dos Estados Unidos da América – são alvo de crítica por parte do autor.

O peso político desta peça está presente devido ao descontentamento que Witkin tinha perante a situação em que vivia, tendo falado abertamente em várias entrevistas e exposições sobre a sua posição política e a insatisfação que sentia pelas ações do governante do seu país. Nesta peça, as personagens geram sentimentos de repulsa devido aos tratos de personalidade que representam (como a arrogância e a ganância), o que difere da maioria das obras de Witkin, em que esses

⁵⁹ Não encontrei forma de verificar esta possibilidade, mas em *Witkin & Witkin* (2017) Kristine Mills fala sobre o processo de criação dos cenários, e todos os exemplos identificados eram feitos a cores, e fotografados a preto e branco. O cenário é criado, utilizado para a fotografia, e depois pintado de branco por cima, para poder ser usado num próximo projeto. Por causa deste processo, é difícil encontrar dados concretos sobre os cenários utilizados (visto estes já não existirem).

sentimentos são causados no observador através da criação de imagens chocantes (frequentemente utilizando cadáveres) – o que tem um impacto visual mais imediato, como veremos nas secções seguintes (Biles, 2008, p.2).

6.3 As personagens a bordo da jangada republicana e crítica política: importância, simbolismo e comparações com a obra de Géricault

Ao contrário do que acontece atualmente com as personagens presentes no quadro de Géricault, na obra de Witkin quase todas as personagens são reconhecíveis pelo público comum. O entendimento das mesmas, e da forma como estão representadas, torna-se essencial para a interpretação da obra e para uma melhor compreensão da crítica política presente. A figura mais imediatamente reconhecível é, provavelmente, George W. Bush. Sentado no lado esquerdo da fotografia, com uma coroa de luzes, que o autor diz representar as “pequenas ideias” de Bush⁶⁰ (Witkin, 2008), esta personagem, e a que está diretamente acima (representando Barbara Bush), são as que se encontram melhor iluminadas e mais destacadas. Bush encontra-se apoiado na sua própria mão, que simultaneamente segura uma bandeira dos EUA, e com a outra mão esticada a segurar no peito de uma mulher nua, que Witkin identifica como sendo Condoleezza Rice: “I spent a long time looking at the original painting but decided to add something: a crown of lights on Bush’s head, to represent his little thoughts. And I had his hand fondling the breast of someone who I thought might be Condoleezza Rice, his secretary of state” (Witkin, 2016).

A figura que o fotógrafo substituiu por Bush era, também no quadro original, uma das personagens principais da obra – a figura “paternal” que segurava um cadáver que caía da jangada. Para Lee (2012, p.12) esta figura era o narrador da história, e aqui esse papel mantém-se. Tal como a figura original, Bush aparenta estar distraído com tudo o que se passa à sua volta, indiferente com a tragédia que vive.

A Secretária de Estado de George W. Bush, Condoleezza Rice⁶¹ encontra-se caída e nua perto da figura do presidente, equiparada ao cadáver caído sob o braço da figura “paternal” no quadro original. A figura da Secretária de Estado é, provavelmente, a que menos se assemelha à pessoa que supostamente representa. Interpretada aqui por uma modelo branca, Witkin afirma que

⁶⁰ Como verificado na figura P.

⁶¹ Como verificado na figura Q.

tentou recriá-la o mais parecida à figura original: “I remember we put brownish makeup on the Rice model and wax on her nostrils, to make her look more like her real-life counterpart, who was always a mysterious figure. Rice was obviously very smart, but a Republican.” (Witkin, 2016).

A razão para a escolha do autor ao usar a modelo em questão para representar Rice é desconhecida, mas não deixa de ser possível, conhecendo o contexto da obra, conceber que a figura possa remeter para a Secretária de Estado. A nudez “branca” de Rice na imagem também é relevante, não só por se assemelhar à figura equivalente no quadro original, sendo ambos corpos nus deixados na jangada, mas também por constituir uma possível referência às críticas que lhe faziam enquanto oficial do governo afro-americana. Segundo Lawson e Lawson, a figura controversa de Condoleezza Rice tinha pouco apoio em comunidades marginalizadas, ainda que fosse a primeira mulher negra a ocupar um cargo importante no governo:

Rice has weathered attacks for her foreign policy because of her role in the use of torture (called “enhanced interrogation techniques” by proponents of the practice) and her support for the Iraq War (2003-2011) through her claims about Iraq’s nuclear weapons. Among her harsher critics were African American Aaron McGruder (...) who publicly called Rice “a murderer” in 2004. But she has also been attacked as an African American, for not being truly black or being a “race traitor”. (2019, p.241)

Caído em baixo de Condoleezza Rice está Donald Rumsfeld⁶², Secretário de Defesa de George W. Bush que ficou conhecido pelas suas decisões após os ataques de 11 de Setembro de 2001. É também notório por ter dirigido a Guerra no Afeganistão e pela sua envolvimento, juntamente com a restante administração de Bush, na Guerra do Iraque. Rumsfeld mentiu sobre a existência de armas de destruição em massa no Iraque⁶³, sendo esta uma das principais razões para a guerra contra o país (Jackson, 2005). Na fotografia de Witkin, segundo o próprio autor, Rumsfeld está caído na jangada, ainda a segurar os seus óculos, derrotado pela guerra (Witkin, 2008). Sendo um dos representantes do Departamento de Defesa dos Estados Unidos da América, a figura de Rumsfeld é crucial para o entendimento da crítica política na obra – Witkin refere em várias entrevistas o seu descontentamento com o governo de Bush, e que sempre foi contra a Guerra do Iraque (2008). O artista escolheu representar Rumsfeld de maneira semelhante a um dos corpos caídos na jangada original de Géricault.

⁶² Como verificado na figura R.

⁶³ O antigo Secretário de Defesa admite esta mentira na sua autobiografia “Known and Unknown” dizendo “I made a misstatement” (Rumsfeld, 2011, p.435).

Igualmente controversa, e perto destas duas figuras podemos identificar Barbara Bush⁶⁴, a mãe de George W. Bush e antiga primeira dama dos Estados Unidos da América, que segundo Witkin se encontra ao sol “basking in the sun of the republican party”, isto é, segundo o autor, a viver uma vida de luxo a partir do cargo que o seu filho desempenha (2016). Caricaturada desta maneira, a personagem parece estar, tal como o filho, distraída em relação ao que se passa à sua volta, mostrando até um ligeiro sorriso. Esta figura foi uma adição por parte de Witkin, não tendo nenhuma equivalência evidente no quadro original – podendo ser assim uma figura acrescentada para dar ênfase à crítica feita pelo autor de este tipo de governação se tem vindo a perpetuar. A matriarca ficou conhecida por pronunciar a seguinte frase “Why should we hear about body bags and deaths? It’s not relevant. So why should I waste my beautiful mind on something like that?” durante uma entrevista no programa *Good Morning America* pela qual foi bastante criticada (Snopes, 2005).

Por baixo de Barbara Bush, tocando no ombro de George W. Bush, a figura masculina com *epaulettes* é identificada pelo autor como representando Colin Powell⁶⁵: “Colin Powell is nude but with *epaulettes* and he is tapping George on the shoulder because he senses there is commotion on the other end of the raft” (Witkin, 2008). Para além dos ornamentos militares nos ombros, a personagem encontra-se também a usar uns óculos com o símbolo do dólar, o que aponta para dois grandes motivos de uma guerra: o poder militar e as razões económicas. A 5 de Fevereiro de 2003, Powell fez um depoimento nas Nações Unidas em que mentiu para justificar o início da Guerra no Iraque (Schwarz, 2018). A figura equivalente à de Powell na obra original não está a tocar no ombro da “figura paternal” (equivalente a Bush), mas a sua posição e expressão facial são semelhantes.

Diretamente acima de Colin Powell está uma figura que o fotógrafo diz ser um teocrata⁶⁶, “(...) giving a blessing or perhaps getting oral sex to a sailor” (Witkin, 2008). Relacionando esta personagem com o tema geral da obra, o autor Albert Mohler (2004, p.1) menciona que nesta altura foram escritos vários ensaios sobre a possibilidade de Bush estar a criar uma teocracia. Entre vários autores⁶⁷, Mohler refere David Domke, que afirma que Bush pretendia criar uma república religiosa fundamentalista depois dos ataques de 11 de Setembro de 2001, sob a justificação do

⁶⁴ Como verificado na figura S.

⁶⁵ Como verificado na figura T.

⁶⁶ Como verificado na figura U.

⁶⁷ Dando como outros exemplos Mark Crispin Miller e Ron Suskind (Mohler, 2004, pp.1-3).

combate ao terrorismo. Ao lado desta personagem, observamos uma figura que Witkin designou de Anjo da Morte, e que usa um *soutien* feito de chávenas de chá. O autor justifica a sua inclusão na obra da seguinte forma:

Q: I saw a recording of an “Artist Talk” you gave at Catherine Edelman Gallery where you talked about “The Raft of George W. Bush”, in which you said that the woman standing right next to the theocrat is “the angel of death”. I thought this was interesting, as it seemed like you were connecting death with sovereign power. Why did you choose to represent death as a character in this photograph? Why is this character next to the theocrat?

A: My interest there was to connect death with God, the giver of life and death. Our job (all of us) in life is to choose between our own egos or our total belief and trust in God. (Witkin, 2020)

Outra personagem presente é Dick Cheney⁶⁸, Vice-Presidente dos Estados Unidos da América de 2001 a 2009. Cheney aparece no lado direito da fotografia, vestido com roupas tipicamente femininas, junto do grupo de personagens que tentam chamar a atenção do barco ao longe (na pintura original, o navio *Argus*). Segundo Witkin: “Dick Cheney who is [dressed] in drag, he’s wearing a bra and his arms are around Lynne⁶⁹, and that represents the kind of escapists that do anything to win, that Cheney promotes, and it correlates to [the myth] of the people – the men on the Titanic who dressed in drag to save themselves” (Witkin, 2008).

As palavras de Witkin referem-se à imoralidade e insubordinação por parte de Dick Cheney. Segundo o artigo “The People Vs. Dick Cheney” de 2007 por Wil S. Hylton, o Vice-Presidente ficou conhecido por ordenar que a CIA fosse ter diretamente com ele para lhe dar informações às quais não deveria ter acesso. De acordo com o autor, foi através da obtenção ilegítima de informação que o Vice-Presidente fundamentou a sua justificação para o início da guerra entre os Estados Unidos e o Iraque. Para além desta insubordinação, Cheney conspirou em conjunto com Donald Rumsfeld e criou uma segunda agência de inteligência dentro do Pentágono, conhecida como “Office of Special Plans”, frequentemente contradizendo ordens vindas da CIA (Hylton, 2007). Ainda que a figura de Cheney não seja diretamente equiparada por Witkin ao capitão da fragata *Méduse*, podemos ver nas suas ações o mesmo excesso (e abuso) de poder – que, no caso do capitão da *Méduse*, levou ao naufrágio da fragata e à morte de dezenas de pessoas

⁶⁸ Como verificado na figura V.

⁶⁹ Referindo-se a Lynne Cheney, esposa de Dick Cheney, segunda dama dos Estados Unidos da América entre 2001 e 2009.

e, no caso de Cheney, permitiu a Guerra do Iraque, à qual Witkin se opunha veementemente, apontando que:

I've always worked in political aspects because of the social areas I engage in my work, but in this case it was very important for me as an American to see during this administration the degradation of the American public, the American sense of confidence, and basically the falling out of many, many things that we cherish. We are basically conducting a war, an invasion of a free country, and yet we did not learn from Vietnam at all. It is a terrible, terrible situation that we have not a presidency but a monarchy (...). I travel a great deal and I can only tell you that especially now I'm ashamed to be an American. (Witkin, 2008)

A composição de “The Raft of George W. Bush” expressa a preocupação do autor com a administração Bush e a Guerra do Iraque: a fotografia é um espetáculo de caos, confusão e desespero. As personagens – um presidente, acompanhado dos seus associados governamentais, numa jangada a afundar-se num mar agreste – podem ser vistas como vítimas da sua própria fome política de poder militar e social (que se liga ao tema do canibalismo, presente na pintura original), tornando a imagem uma das peças mais pesadas de Witkin (Biles, 2008, p.2). Na pintura de Géricault, os cadáveres servem como sinal do canibalismo que ocorreu a bordo da jangada. Aqui, Witkin emprega-os da mesma maneira: sem um canibalismo literal, mas metafórico.

6.4 A importância da representação da morte na obra “The Raft of George W. Bush”: cadáveres e ética

“The Raft of George W. Bush” não suscita uma discussão ética tão intensa como a que existe em volta da maioria do seu trabalho artístico (por utilizar cadáveres ou partes dos mesmos na criação das fotografias). Embora a obra contenha representações de corpos mortos (tal como a pintura original de Géricault), Witkin escolheu propositadamente não utilizar cadáveres verdadeiros na composição da obra, explicitando a razão para essa escolha na entrevista que lhe fez:

Q: Seeing as you sometimes work with cadavers in your pieces, did you consider including cadavers in “The Raft of George W. Bush” to represent the dead people in the raft?

A: I thought about that but decided against it because including them would be so static and non-emotional in regard to this image's visual animation. (Witkin, 2020)

Witkin considera a moralidade um tema central nas suas obras, apesar de reconhecer que a sua forma de fotografar possa ser controversa para muitos (Villaseñor, 1996, p.82). Retirando inspiração de grandes obras literárias, mitológicas, artísticas, e também do seu próprio passado, o fotógrafo cria imagens elaboradas que representam o mórbido, o perverso, o religioso, e o erótico no mundo. Apesar dos seus meios poderem ser moralmente questionáveis, o artista defende que os temas que trata apenas dão destaque àquilo que já nos é estranho, e o que quer fazer ao retratar modelos com deficiências motoras ou párias sociais é dar visibilidade àquilo que muitas vezes nos é invisível no mundo da arte (Witkin, 2016).

Mesmo não usando cadáveres na sua recriação do quadro de Géricault, Witkin não deixa de representar corpos mortos na jangada, mantendo também o dramatismo da sua encenação – a posição dos corpos reproduz aquela em que Géricault os pintou. Biles (2008, p.1) refere que as alusões que Witkin faz no seu trabalho artístico à morte e à podridão fazem parte do seu realismo poético. Opondo-se também criticamente ao que a administração de Bush impedia de mostrar, o fotógrafo retrata os cadáveres deixados que a Guerra no Iraque⁷⁰ e, indiretamente, a administração presidencial provocou. Tendo sido uma época conhecida pela censura de informação relacionada com a Guerra no Iraque (incluindo ordens como a proibição da partilha de fotografias dos caixões dos soldados a serem enterrados em território americano) a escolha de representação destes corpos por parte do autor mostra a sua indignação. Esta censura deve-se não só ao tabu presente em relação à violência destas imagens, mas também foi visto como uma tática política para ocultar grande parte dos acontecimentos e mortes durante esta época controversa. Segundo o jornalista Gary Kamiya:

But it isn't just the troops. Editors in the States are reluctant to run graphic photographs. There are various reasons for this. Perhaps the most important is taste: Many publications think graphic images are just too disturbing. Business considerations doubtless also play a role, although few editors would admit that; graphic images upset some readers and can scare off advertisers. (...) And there are political considerations: Supporters of the war often accuse the media of playing up bad news at the expense of more positive developments. To run images of corpses is to risk being criticized of antiwar bias. When "Nightline" ran photographs of the faces of all the U.S. troops who had been killed in Iraq, conservative groups were enraged and accused the network of harming morale. Not every publisher is anxious to walk into this kind of trouble. (2005)

⁷⁰ Segundo o projeto database "Iraq Body Count", a guerra do Iraque originou cerca de 288.000 mortos, incluindo mortes de civis e combatentes.

Na fotografia de Witkin, ao contrário do que acontece na pintura original, a representação dos cadáveres não é tão tabu: por ser feita a preto e branco é desprovida da verosimilhança que o uso da cor lhe pode atribuir (Géricault fez estudos de cadáveres em putrefação, com o objetivo de os retratar o mais fielmente possível, nos quais um dos aspetos mais relevantes é precisamente a utilização da cor). Contudo, continua a haver um elemento de choque na visualização de signos da morte (nomeadamente a personagem do Anjo da Morte e os corpos caídos na jangada, muitos deles de figuras conhecidas aos observadores).

Percebemos assim que o tema da morte percorre toda a obra artística de Witkin – ao tentar encontrar beleza na vida e na morte, o autor foi muitas vezes marginalizado por retratar conteúdo controverso. Segundo Buchler, as imagens de Witkin contêm sempre temas relacionados com o abjeto e a morte, sendo o corpo humano – vivo ou sob a forma de um cadáver – o símbolo preferencial do autor para esses temas: “The corpse is the prime symbol of death. It is a signifier which has meant the end of life or death and (...) it is regarded as a destabilizing entity that is excessive, wasteful and ultimately polluting” (2010, p.45). Posto isto, em seguida iremos observar como este tipo de representação cadavérica pode conter uma crítica política, em particular uma crítica a um poder necropolítico.

6.5 Conclusão: Receção da obra e análise Necropolítica

In the United States anyone can do anything and progress to any place and I do not find that in any country that I visited, and I visited many. There is a sense that anything can happen but for that to happen you need courage, you need hindsight, you need hopefulness. I think a lot of that has been removed by the philosophy I guess that people do not come first, money comes first and that is the sad part. When people come first everything changes. (Witkin, 2008)

Conhecido por retratar cenas de violência, tragédia, vergonha, e principalmente por explorar o tema da morte, Witkin cria desafios à perspetiva do espectador. No caso de “The Raft of George W. Bush”, o autor sentia-se sensibilizado para mostrar a sua insatisfação com o governo republicano que se encontrava no poder, especialmente por todas as decisões imorais feitas durante esta administração. Sendo abertamente contra as guerras do Afeganistão e do Iraque, Witkin viveu muitos anos frustrado com a realidade do seu país. Jeremy Biles escreve que, ao visualizar esta obra, o espectador entra num diálogo ético-político sobre a forma como a administração de Bush

lidou com a guerra (Biles, 2008, p.2). Colocando lado a lado personagens publicamente reconhecíveis e figuras anônimas que podem representar qualquer pessoa (em desespero, ou mesmo mortas), e que a administração de Bush escolhia ocultar, a realidade da imagem torna-se muito mais palpável para o espectador comum.

Tendo a obra sido bem recebida na sua exposição inicial em Paris, e na sua contínua exposição na Catherine Edelman Gallery em Chicago, é difícil para alguém que partilhe a mesma visão política de Witkin não se identificar com a imagem. Tom Lynch escreve em 2008 sobre esta obra:

In a season in which political art suddenly seems to be a rising force in Chicago, the master of photographic depth psychology, Joel-Peter Witkin, has produced the most brilliant and brutal visual criticism of the fading Bush administration that we are likely to see. Reprising the image of “The Raft of Medusa,” painted by Théodore Géricault, which depicts a monstrous scene of human suffering caused by inept and selfish leaders, Witkin has created a scenario photograph of the “Raft of George W. Bush” populated by the president and his minions who disport themselves in the most unflattering ways. Bush is pictured in a McDonald’s paper crown with an American flag across his shoulder as he clutches the breast of a supine Condoleezza Rice. Witkin’s accompanying text that lambastes the regime with rapier rage is a must-read for this must-see. (Lynch, 2008)

Motivado para criar quando confrontado com realidades sociopolíticas que quer criticar, Witkin dá grande importância ao contexto político das suas obras. Esta vertente demonstra-se, de certa maneira, em toda a sua cronologia de criação, sendo crucial para o autor ter um propósito político-social ao criar uma obra de arte (Witkin, 2008). Tendo isso em mente, ao observarmos “The Raft of George W. Bush”, podemos constatar que é na representação dos cadáveres que está presente a maior parte do peso político da obra: são eles as vítimas da incompetência e imoralidade da administração de Bush; representar os cadáveres na imagem, ao lado de Bush e dos seus associados, é justapor as consequências dessa incompetência e imoralidade com os responsáveis pelas mesmas, ao mesmo tempo que funciona enquanto provocação às ordens presidenciais de ocultar estatísticas de mortos durante a guerra, fotografias de guerra e informação dos órgãos de comunicação americanos.

Noutras palavras, é maioritariamente através da representação destes signos da morte que Witkin emprega a crítica que quer estabelecer com a sua obra (tal como Géricault possivelmente o tinha feito). É também de notar que nem todos os corpos mortos (ou pelo menos caídos, aparentemente mortos) representados são anónimos; alguns deles são também membros do governo de Bush. Deste modo, Witkin transmite que eles próprios também são vítimas das suas

ações; a administração de Bush é uma tragédia da qual ninguém saiu a ganhar. Como indicado no capítulo II, numa pré-análise da pintura de Géricault e da fotografia de Joel-Peter Witkin, ambos os artistas utilizam uma iconografia mórbida – e, mais concretamente, cadavérica – como veículo para a crítica política presente nas respetivas peças. No caso de Géricault, como referimos, existe dúvida por parte de alguns autores acerca da intencionalidade dessa crítica. Por outro lado, no caso de Witkin, esse aspeto é inegável, sendo aliás o motivo principal da obra. Como tal, é agora pertinente considerarmos de que maneira o conceito de necropolítica está presente em “The Raft of George W. Bush”, e como se relaciona com a crítica estabelecida pelo artista – tal como aconteceu, no capítulo anterior, com a pintura de Géricault.

Como afirma Mbembe no seu ensaio, a necropolítica é a forma derradeira de poder, onde quem possui a capacidade de decidir quem pode viver e quem tem de morrer. O autor afirma que, assim, matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, sendo estes os seus atributos mais fundamentais (2003, pp.11-12). Ao olharmos para o governo Bush notamos que, tal como acontece em todas as formas de poder contemporâneas, podemos encontrar aquilo que Foucault chamava de biopoder, em que os órgãos de soberania controlam a vida da população em prol de um bem maior. No entanto, como já foi verificado, Mbembe fala-nos de um outro tipo de poder político, que não só controla a vida da população, como também a morte do Outro, justificando-a sob a mesma ideologia do bem maior – no caso de Bush, esse “bem maior” surge sob a forma do combate ao terrorismo. De facto, o autor dá como um dos exemplos primários a ideia de uma guerra como forma de obtenção de poder sobre o Outro – um poder necropolítico cujo instrumento é a morte (2003, p.12):

Indeed, from an anthropological perspective, what these critiques implicitly contest is a definition of politics as the warlike relation par excellence. They also challenge the idea that, of necessity, the calculus of life passes through the death of the Other; or that sovereignty consists of the will and the capacity to kill in order to live. (Mbembe, 2003, p.18)

Segundo Mbembe, os atos de guerra sempre fizeram parte da história de qualquer estado: fazer guerra (e, portanto, matar) era entendido como um método do estado assegurar o controlo sobre o seu território (quer fosse para se defender de uma força invasora, ou *enquanto* força invasora que tenta adquirir novo território). Isto significa que o ato de matar (enquanto parte do ato de fazer guerra) era associado a objetivos racionais e, assim, racionalizado pelo estado como sendo necessário para um determinado fim (2003, p.23).

Embora se manifeste de maneira diferente, este tipo de soberania continua a existir nos séculos XX e XXI. O autor dá como exemplo a ocupação colonial da Palestina, onde se combinam vários tipos de soberania (incluindo disciplinar, biopolítica e necropolítica) para obter domínio sobre um certo território (2003, pp. 29-30). A Guerra do Iraque é um exemplo disto, tendo sido justificada por mentiras para que caísse sob o pretexto do combate ao terrorismo (um “bem maior”). Mbembe refere ainda que nestas guerras contemporâneas o aspeto necropolítico nem sempre tem por base a morte do Outro (pelo menos não diretamente), mas sim o poder sobre a sua vida através do controlo dos recursos necessários para a sua sobrevivência. Ao obter o controlo militar deste tipo de recursos, o poder necropolítico opera de uma maneira diferente, dominando a forma de viver do Outro, determinando se este vive ou morre de acordo com a necessidade de quem detém o poder (2003, p.31). Este tipo de controlo (que de certa maneira se encontra entre o necropolítico e o biopolítico) é caracterizado pelo excesso, tal como afirma Mbembe:

In such circumstances, the discipline of life and the necessities of hardship (trial by death) are marked by excess. What connects terror, death, and freedom is an ecstatic notion of temporality and politics. The future, here, can be authentically anticipated, but not in the present. The present itself is but a moment of vision—vision of the freedom not yet come. (...) In this essay I have argued that contemporary forms of subjugation of life to the power of death (necropolitics) profoundly reconfigure the relations among resistance, sacrifice, and terror. I have demonstrated that the notion of biopower is insufficient to account for contemporary forms of subjugation of life to the power of death. (2003, p.39)

Este poder sobre a morte é visível na maneira como Witkin representa as personagens da jangada: os principais detentores de poder encontram-se despreocupados ou abstraídos, como vemos nas personagens de George W. Bush e Barbara Bush, ignorando o número de vítimas na Guerra do Iraque e censurando a partilha de imagens e informação sobre as mesmas, e o resto da população encontra-se caída, desprovida de direitos e liberdade. Insurgindo-se contra a Guerra no Iraque, o autor retrata os órgãos soberanos a atuar de forma necropolítica, tendo em si o poder de controlar quem vive e quem é deixado a morrer (e que parte destas decisões revelam para o resto da população), e expõe que foi através da utilização imoral desse poder que o barco americano se afundou, deixando os últimos sobreviventes numa jangada à espera de uma possível salvação.

Conclusão

A morte como via política

Conclusão

Esta dissertação de mestrado teve como objetivo analisar comparativamente as obras “Le Radeau de La Méduse” de Théodore Géricault e “The Raft of George W. Bush” de Joel-Peter Witkin, dando destaque aos contextos histórico-políticos de cada uma (pela sua relevância para as respectivas obras, assim como pela relação que permitem estabelecer entre as duas), e refletindo sobre a forma como a representação do cadáver nas duas obras é crucial para o seu entendimento, pelo seu peso simbólico e enquanto instrumento de crítica. Achei pertinente explorar o conceito de necropolítica de Achille Mbembe, na medida em que este pode ser articulado nesta comparação, tentando assim englobar uma análise breve das dinâmicas de poder presentes nas obras.

No primeiro capítulo, procurei fazer uma breve introdução histórica da representação da morte e da figura do cadáver na arte, para ser depois possível, nos capítulos seguintes, introduzir os dois artistas em estudo nesta dissertação. Esta introdução revelou-se importante para entender de que forma é que as tradições histórico-artísticas desta representação influenciaram as obras de ambos os autores. Assim, tornou-se essencial perceber ambos os contextos histórico-políticos e biográficos de cada autor.

No segundo capítulo, apresentei uma breve biografia de Théodore Géricault, mencionando os acontecimentos relevantes para a posterior análise da sua obra “Le Radeau de La Méduse”. Foi possível constatar como a vida do autor e a situação política que vivia se podiam relacionar com o seu fascínio pelo mórbido, e como esse interesse impulsionou a criação de um dos seus quadros mais famosos. Foi também possível verificar como o movimento romântico, no qual o artista estava envolvido, influenciou os temas das suas obras e – relevantemente para este estudo – a forma como escolhia representar o corpo morto putreficado.

No terceiro capítulo, seguindo a mesma estrutura do anterior, apresentei uma breve biografia de Joel-Peter Witkin, em que tentei mostrar como o contexto histórico e pessoal da vida do autor influenciou a sua carreira e a sua ligação com a contemplação da morte e, em particular, com a representação do cadáver. Sendo o fotógrafo conhecido por produzir fotografias chocantes, em que o espetador é confrontado com a sua própria mortalidade, foi aqui pertinente entender de que forma as suas imagens foram vistas e valorizadas ao longo do tempo, até chegarmos a “The Raft of George W. Bush”. Foi possível verificar como, ao longo do tempo, Witkin faz uma reflexão sobre a arte e o meio artístico, através do seu trabalho – seja pela materialidade do processo físico

de criação de cada uma das suas fotografias, ou pela reinterpretação e adaptação de obras canónicas (como fez no caso da obra em estudo). Foi também importante constatar a politização que o fotógrafo faz das suas obras (tornando-as num estudo crítico da situação que o envolve); esta constatação foi importante para a posterior análise dos cadáveres presentes na sua reinterpretação da obra de Géricault.

No quarto capítulo, intitulado “Necropolítica”, explorei o conceito criado por Achille Mbembe, explicitando também o conceito de biopolítica que o antecede, de modo a poder entender de que forma é que estas visões sobre a vida, a morte, e a soberania se interligam com o contexto histórico-político das obras estudadas. Depois de explicados os conceitos (e de ter tentado mostrar de que podem ser considerados uma extensão um do outro, inseparáveis na sua análise), refleti sobre como é que estas áreas de estudo filosófico-políticas podem estender-se para análises de obras artísticas, nomeadamente no que toca à pintura e à fotografia dos autores em estudo. Estes conceitos revelaram-se importantes para a compreensão da dimensão crítica das duas obras e, em particular, para o reconhecimento das representações cadavéricas dentro de cada obra como um instrumento dessa dimensão crítica. Ao refletir sobre as situações sociais e políticas que impulsionaram a criação das obras de Géricault e de Witkin constatei que, apesar do conceito de necropolítica ser contemporâneo (e pensado por Mbembe sobretudo no contexto da contemporaneidade), as dinâmicas de poder que este implica podem ser vistas, de maneiras diferentes, nas épocas de ambos os artistas.

O quinto capítulo serviu para analisar aprofundadamente a obra “Le Radeau de La Méduse” de Théodore Géricault. Comecei por falar dos primórdios desta pintura (os esboços e estudos preliminares), pela relevância que estes tiveram no desenvolvimento da obra final. Em seguida fiz uma análise da composição da pintura e das personagens a bordo da jangada: a primeira sendo uma análise principalmente pictórica (sem esquecer, porém, os objetivos das escolhas visuais feitas pelo pintor e o efeito que estas têm sobre o espetador), e a segunda, mais relevante, tentando compreender a função de cada personagem retratada, e como cada uma contribuía para a forma como o artista escolheu representar a tragédia da fragata Méduse. No seguimento deste último tópico, considere os temas raciais e políticos presentes na obra, tendo alertado para o facto de que a opinião dos historiadores se divide quanto à possibilidade de Géricault ter (ou não) uma intenção crítica na criação da obra em questão. Apesar de constatar esta divergência de opiniões entre autores, penso ter mostrado que, independentemente da intenção do artista, a sua pintura retrata

uma situação trágica na qual é evidenciada a incompetência dos líderes presentes, sendo assim simbólica de uma realidade política mais vasta, e permitindo uma leitura crítica dessa realidade. Sendo essa uma leitura possível da obra, fiz ainda neste capítulo uma reflexão sobre a importância da representação dos cadáveres para essa dimensão crítica da pintura, e uma análise das dinâmicas necropolíticas presentes na mesma.

Analogamente ao capítulo antecedente, examinei no sexto capítulo a fotografia “The Raft of George W. Bush” de Joel-Peter Witkin. Tendo como base a pintura original de Géricault e o estudo já feito da mesma, a análise da obra de Witkin foi feita, sempre que possível, de uma maneira comparativa, de forma a verificar os aspectos em que esta difere da primeira. Neste sentido, explorei igualmente os primórdios desta fotografia de Witkin e a composição da imagem final, assim como as personagens mais importantes e reconhecíveis que integram o *tableau vivant*. Embora nem todas as figuras em “The Raft of George W. Bush” tenham equivalentes diretos na pintura original, foi possível estabelecer uma relação de analogia entre as personagens das duas obras, e em particular entre as dinâmicas de poder representadas nas duas imagens: a administração de George W. Bush estando relacionada com a Guerra do Iraque, e a tragédia da Méduse com o colonialismo francês, ambas situações em que podemos observar a ação do poder necropolítico.

Ao contrário do que tinha referido em relação a Géricault, acerca da incerteza que existe quanto à intenção crítica da sua obra, Witkin mostra-se muito abertamente político nas suas peças (sendo esta um exemplo paradigmático disso). No fim do capítulo, à semelhança do que fiz com a pintura de Géricault, explorei a receção da obra, e refleti sobre a presença de discurso necropolítico dentro da mesma. Através desta análise da fotografia de Witkin, foi possível chegar a um entendimento da mesma como um exemplo de uma obra politicamente engajada em que os símbolos da morte (nomeadamente a figura do cadáver) são veículos da afirmação política feita pelo autor.

Concluindo, o presente estudo serviu como uma análise comparativa possível entre estas duas obras, tentando explorar a forma como a representação do cadáver pode ser utilizada enquanto instrumento de crítica política. Seguindo e evoluindo das várias tradições de contemplação da morte na História da Arte, foi possível verificar que ambas as obras têm importantes e incontornáveis dimensões políticas, quer essas dimensões sejam indubitavelmente propositadas (no caso de Witkin) ou apenas proporcionadas pela representação de uma situação indissociável de uma realidade política (como poderá ser o caso com Géricault). O conceito de necropolítica,

para além de contribuir para a compreensão do contexto histórico-político de cada obra, proporcionou uma zona de estudo comum entre as duas, visto que permitiu fazer uma leitura da pintura de Géricault e da fotografia de Witkin focada no papel da morte dentro de cada uma. Este elemento de ligação serviu ainda para atestar a atemporalidade das dinâmicas de soberania e dos mecanismos bio e necropolíticos que observamos em ambas as peças, sendo que verificámos, ao mesmo tempo, o (igualmente atemporal) poder político e social de uma obra de arte.

Apêndice
Entrevista a Joel-Peter Witkin

Apêndice: Entrevista a Joel-Peter Witkin

Em Abril de 2020, contactei Kersen Witkin, filho de Joel-Peter Witkin, para perguntar se seria possível enviar-lhe algumas questões sobre a fotografia “The Raft of George W. Bush”, para que o autor pudesse responder. O artista encontrava-se em isolamento com o filho durante a pandemia do COVID-19, e aceitou responder às minhas curtas perguntas, tendo as suas respostas sido transcritas por Kersen, enviando-mas no dia 2 de Maio de 2020 via *e-mail*.

P⁷¹: You use a lot of famous artworks as inspiration for your art. What made you want to use Géricault’s “La Radeau de La Méduse” as an inspiration for your photograph “The Raft of George W. Bush”? Did the history behind the painting remind you of Bush’s administration or was there another reason for that association?

R⁷²: I’m a card-carrying Democrat. I can never understand why anyone would be a Republican! That party’s history has always been geared to the wealthy and not to the common man. I’ve always felt that Bush was merely the errand boy for the people running the Republican Party. The mindset in the history is the basis of “JIM CROW”; that being any or all means of subverting freedom.

P: I saw a recording of an “Artist Talk” you gave at Catherine Edelman Gallery where you talked about “The Raft of George W. Bush”, in which you said that the woman standing right next to the theocrat is “the angel of death”. I thought this was interesting, as it seemed like you were connecting death with sovereign power. Why did you choose to represent death as a character in this photograph? Why is this character next to the theocrat?

R: My interest there was to connect death with God, the giver of life and death. Our job (all of us) in life is to choose between our own egos or our total belief and trust in God.

P: In the same “Artist Talk” you also said that this was one of your most significant photographs, and that it included “a big chunk” of your consciousness. Why is that?

R: I’ve always believed that in the way I “built the photograph”. The bluntness in its presentation of a living American president made it my strongest politician photographic statement. The “big

⁷¹ Indicativo de pergunta (feita por mim).

⁷² Indicativo de resposta (feita pelo autor).

chunk” of consciousness regarding this image to me meant that I wanted this image to express my total disgust with all things Republican; and for that party’s elevation of that political puppet to be the “Leader of the Free World”.

P: Seeing as you sometimes work with cadavers in your pieces, did you consider including cadavers in “The Raft of George W. Bush” to represent the dead people in the raft?

R: I thought about that, but decided against it because including them would be so static and non-emotional in regard to this image’s visual animation.

P: You said “I wanted my photographs to be as powerful as the last thing a person sees or remembers before death” – it seems you’ve always had a comfortable relationship with death. What made you want to work with cadavers and around the theme of death in general?

R: Working with cadavers was a personal challenge because I wanted to show the horror and wonder of death. All my models are actors- even the lifeless ones. What makes what I’ve done significant is that photographing the dead I believe I’ve shown my total sacred regard to that reality.

P: In an interview for Ken Weingart you said you were greatly inspired by artists like Daguerre, Roger Fenton and Gustave Le Gray. Do you think this is part of the reason why you’re heavily inspired by this type of photographic process?

R: Yes. Older processes have always appealed to me because they show a type of physical discovery within the process at hand, and the artist’s desire to see the Soul’s imprint onto the medium. That precisely is what makes the older processes so powerful, emotional, and yes-quaint!

Bibliografia

Bibliografia

- Agamben, G. (2007). *Homo Sacer: O Poder Soberano e a Vida Nua*. (H. Burigo, Trad.) Belo Horizonte: UFMG.
- Alhadeff, A. (2002). *The Raft of the Medusa: Géricault, Art, and Race*. Prestel Pub.
- Amaral, M. M. (15 de Dezembro de 2013). Joel Peter Witkin: Uma produção pluralista nas artes. *DAPesquisa*, 8(10), 106-115.
- Anghel, G. (2019). Pop-Mortem Joel-Peter Witkin: Máscaras de Carne. Em F. Guerreiro, & J. Bértolo, *Morte e Espectralidade nas Artes e na Literatura* (pp. 147-156). V. N Famalicão: Edições Húmus.
- Ariès, P. (1981). *The Hour of Our Death*. (H. Weaver, Trad.) New York: Oxford University Press.
- Aristóteles. (2004). *Poética*. (A. M. Valente, Trad.) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Artnet. (s.d.). *Artnet - Joel-Peter Witkin*. Obtido em 13 de Setembro de 2020, de <http://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/2>
- Athanassoglou-Kallmyer, N. (1992). Géricault's Severed Heads and Limbs: The Politics and Aesthetics of the Scaffold. *The Art Bulletin*, 74(4), 599-618.
- Barthes, R. (1982). *Camera Lucida*. New York: Hill and Wang.
- Bataille, G. (2015). *O Nascimento da Arte*. Lisboa: Sistema Solar.
- Baudelaire, C. (1917). *Curiosités esthétiques : notice, notes et éclairissements*. Paris: Louis Conard.
- Berardi, F. (2018). Inside the Corpse of Abstraction (An Apotropaic Text). Em N. Lushetich, *The Aesthetics of Necropolitics* (pp. 79-97). Londres: Rowman & LittleField International.
- Berger, K., & Johnson, D. C. (1969). Art as Confrontation: The Black Man in the Work of Gericault. (I. The Massachusetts Review, Ed.) *The Massachusetts Review*, 10(2), 301-340.
- Biles, J. (2008). *The Poetics and Politics of Horror: The Photography of Joel-Peter Witkin*. Chicago Artists' News.
- Bowdler, C. (1996). *Photodeath as Memento Mori- A Contemporary Investigation*. Tese de Mestrado, Faculty of Fine Arts, Northern Territory University.
- Buchler, D. (2010). *The Art of Dying: Depictions of death in the work of Andres Serrano, Joel-Peter Witkin and David Buchler*. Tese de Mestrado, University of KwaZulu-Natal: Pietermaritzburg, School of Literary Studies, Media and Creative Arts.

- Busse, R. (29 de Dezembro de 2009). Inquietante Estranheza (Das Unheimliche). Obtido de <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/inquietante-estranheza-das-unheimliche/>
- Cameron, A., Dickinson, J., & Smith, N. (2013). *Body/State*. Surrey: Ashgate Publishing Limited.
- Chakkour, S. (2015). *Speaking near Necropolitics: Sovereignty, Geopolitics of Death and Sexual Difference*. Tese de Mestrado, Utrecht University, Gender Studies Center, Utrecht.
- Coke, V. D. (1985). *Forty Photographs*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art.
- Conflict Casualties Monitor. (2003-2021). *Iraq Body Count*. Obtido em 12 de Janeiro de 2021, de <https://www.iraqbodycount.org/>
- Corréard, A., & Savigny, H. (1821). *Nauffrage de la frégate La Méduse, faisant partie de l'expédition du Sénégal, en 1816*. Paris.
- Dermer, R. A. (1999). Joel-Peter Witkin and Dr Stanley B. Burns. *History of Photography*, 23(3), 245-253.
- Eitner, L. (1972). *Géricault's Raft of The Medusa*. New York: Phaidon Press.
- Emerson, R. G. (2019). *Necropolitics: Living Death in Mexico*. Suíça: Palgrave Macmillan.
- Errouane, C. (2017). Introduction to the Special Issue on Art and Politics. *International Journal for History, Culture and Modernity*, 5(1), 68-73.
- Festival, S. A. (Produtor). (2019). *Necropolitics and Ways of Dying* [Filme]. Obtido de https://www.youtube.com/watch?v=UnFbKv_WFN0&ab_channel=SonicActs
- Foucault, M. (1998). *The Will to Knowledge: The History of Sexuality Volume 1*. (R. Hurley, Trad.) Londres: Penguin Books.
- Fried, M. (2014). *Another light : Jacques-Louis David to Thomas Demand*. Yale University Press.
- Grzinić, M. (2012). Biopolitics and Necropolitics in relation to the Lacanian four discourses. *Simposium Art and Research: Shared methodologies. Politics and Translation*. Barcelona.
- Hagen, R.-M., & Hagen, R. (2019). Dramatic struggle for survival. Em R.-M. Hagen, & R. Hagen, *What Great Paintings Say* (pp. 548-555). Cologne: Taschen.
- Harris, J. C. (June de 2006). Raft of the Medusa. *Arch Gen Psychiatry*, 63, pp. 602-603.
- Hickman, J. (2006). Baltimore: Chronicle & Sentinel. *Bush, Not Iraq War Critics, "Could Not Be More Wrong"*. Obtido em 2 de Janeiro de 2021, de <http://baltimorechronicle.com/2006/090606HICKMAN.html>

- Hoareau, T. (2011). *Géricault's Wounded Male: An Interpretation of Raft of the Medusa (1819) within the context of the early French Restoration*. Tese de Mestrado, University of Western Australia.
- Holmstrom, N. G. (2017). *Beautiful, dead, dissected: The dismembered female body in artistic representation*. Tese de Doutorado, Tasmanian College of the Arts.
- Hylton, W. S. (14 de Fevereiro de 2007). *The People v. Richard Cheney*. Obtido em 10 de Dezembro de 2020, de GQ: <https://www.gq.com/story/richard-cheney-vice-president-impeachment?printable=true>
- Jackson, B. (26 de Setembro de 2005). *Anti-war Ad Says Bush, Cheney, Rumsfeld & Rice "Lied" About Iraq*. Obtido em 10 de Janeiro de 2020, de FactCheck: <https://www.factcheck.org/2005/09/anti-war-ad-says-bush-cheney-rumsfeld/>
- Johnson, D. (2019). *Fabulations of the Flesh: Géricault and the Praxis of Art and Anatomy in France*. Em A. Graciano, *Visualizing the Body in Art, Anatomy, and Medicine since 1800* (pp. 39-61). Nova Iorque: Routledge.
- Kamiya, G. (23 de Agosto de 2005). *Iraq: The unseen war*. Obtido em 12 de Janeiro de 2021, de https://www.salon.com/2005/08/23/iraq_gallery/
- Kashdan, T. B. (2010). Being present in the face of existential threat: The role of trait mindfulness in reducing defensive responses to mortality salience. *Journal of Personality and Social Psychology*, 99(2).
- Keitelman Gallery. (Janeiro de 2014). *Love and Other Reasons*. Obtido de <https://www.keitelmangallery.com/pdf/Bio-JoelPeterWitkin-En.pdf>
- Kristensen, K. S. (2013). *Michel Foucault on Bio-power and Biopolitics*. Faculty of Social Sciences Social and Moral Philosophy.
- Lawson, B. A., & Lawson, R. M. (2019). *Race and Ethnicity in America: From Pre-contact to the Present*. Greenwood.
- Lee, G. K. (2012). All at Sea: Romanticism in Géricault's Raft of The Medusa. *The ANU Undergraduate Research Journal*, 4.
- Lousa, T. (2016). Death Aesthetization in Contemporary Artistic Practices. 28(2), pp. 371-385.
- Lum, K. (1999). On Board The Raft of the Medusa. *Nka Journal of Contemporary African Art*, 35-41.

- Lynch, T. (9 de Setembro de 2008). *Review: Joel-Peter Witkin/Catherine Edelman Gallery*. Obtido em 1 de Janeiro de 2021, de Visual Art Culture of Chicago and Beyond: <https://art.newcity.com/2008/09/09/review-joel-peter-witkin-catherine-edelman-gallery/>
- Mbembe, A. (2003). Necropolitics. (L. Meintjes, Ed.) *Public Culture*, 15(1), 11-40.
- Millet, A. (2008). Performing Amputation: The Photographs of Joel-Peter Witkin. *Text and Performance Quarterly*, 28(1-2), 8-42.
- Mohler, A. (10 de Outubro de 2004). *Is President George W. Bush a Dangerous Theocrat?* Obtido em 15 de Janeiro de 2021, de Albert Mohler: <https://digital.library.sbs.edu/bitstream/handle/10392/2268/2004-10-27.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Mord, J. (2011). *Beyond the Dark Veil: Post Mortem and Mourning Photography from theThanatos Archive*. Last Gasp.
- Olguin, S. (2012). Beyond horror: Taking Pictures of the Dead in Mexico. *Revista Sans Soleil*(4), 182-195.
- Palmer, H. (2013). The Story of the 'I'. Em A. Cameron, J. Dickinson, & N. Smith, *Body/State* (pp. 243-257). Surrey: Ashgate Publishing Limited.
- Prendeville, B. (1995). The Features of Insanity, as Seen by Géricault and by Büchner. *Oxford Art Journal*, 18(1), 96-115.
- Rancière, J. (2010). *Dissensus On Politics and Aesthetics* (Steven Corcoran ed.). (S. Corcoran, Trad.) Continuum.
- Ruby, J. (1999). *Secure the shadow – Death and Photography in America*. Massachusetts: MIT Press.
- Rumsfeld, D. (2011). *Known and Unknown*. London: Penguin Books.
- Schwarz, J. (6 de Fevereiro de 2018). *Life after Lie: What Colin Powell knew about Iraq 15 years ago and what he told the U.N.* Obtido em 16 de Dezembro de 2020, de The Intercept: <https://theintercept.com/2018/02/06/lie-after-lie-what-colin-powell-knew-about-iraq-fifteen-years-ago-and-what-he-told-the-un/>
- Schwenger, P. (2000). Corpsing the Image. *Critical Inquiry*, 26(3), 395-413.
- Snopes. (16 de Agosto de 2015). *Barbara Bush 'Beautiful Mind' Quote*. Obtido em 21 de Janeiro de 2021, de Snopes: <https://www.snopes.com/fact-check/barbara-bush-beautiful-mind/>

- Summersgill, L. (2014). *Visible Care: Nan Goldin and Andres Serrano's Post-mortem Photography*. University of London. London: Humanities and Cultural Studies Birkbeck.
- Summersgill, L. (2015). Family Expressions of Pain in Postmortem Portraiture. *Studies in Visual Arts and Communication: an international journal*, 2(1), 1-10.
- Teixeira, J. (2013). Vanitas, pathos e hiper-realidade da morte : acerca dos géneros e da representação do corpo derrotado na escultura do século XX. Em I. Sabino, *Com ou sem tintas : composição, ainda?* (pp. 588-599). CIEBA-FBAUL.
- Ventura, V. (2019). Gericault and The Raft of the Medusa: Reflecting French Society. *The Histories*, 10(1), pp. 106-125.
- Villaseñor, M. C. (1996). The Witkin Carnival. *Performing Arts Journal*, 18(2), 77-82.
- Witkin, J. P. (2 de Julho de 2016). Joel Peter Witkin's Photo Paradoxes. (Maxime, Entrevistador) Loenke. Obtido de <https://www.loenke.com/interviews-en/joel-peter-witkins-photo-paradoxes/>
- Witkin, J.-P. (2008). Joel Peter Witkin on the Raft of George Bush. (Tubemogul, Entrevistador) Obtido de https://www.youtube.com/watch?v=JARVUmzI1qU&ab_channel=ayearatthewheel
- Witkin, J.-P. (2009). Artist Talk with Joel-Peter Witkin. (E. Gallery, Entrevistador) Obtido de https://www.youtube.com/watch?v=P8H8V3OC0WY&t=296s&ab_channel=edelmangallery
- Witkin, J.-P. (18 de Fevereiro de 2016). Joel-Peter Witkin's best photograph: George W Bush in The Raft of the Medusa. (T. Seymour, Entrevistador) The Guardian. Obtido de <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/feb/18/joel-peter-witkins-best-photograph-george-w-bush-the-raft-of-the-medusa-interview>
- Ziff, T. (Realizador). (2017). *Witkin & Witkin* [Filme]. Obtido em 23 de Setembro de 2020

Figuras

Figuras



Figura A – “Le Radeau de La Méduse” de Théodore Géricault, 1818-1819, óleo sobre tela, 4,91m x 7,16m, Musée du Louvre, França.



Figura B – “The Raft of George W. Bush” de Joel-Peter Witkin, 2006, processo da prata coloidal em papel, 38.1 x 50.8 cm, Catherine Edelman Gallery, Illinois.



Figura C – Estudo de Théodore Géricault para “Le Radeau de La Méduse”, 1818-1819, caneta e tinta castanha, 17,6cm x 24,5cm. Musée des Beaux-Arts, França.



Figura D – Estudo do canibalismo a bordo da jangada por Théodore Géricault, 1818-1819, lápis, tinta e guache em papel, 28 cm x 38 cm, Musée du Louvre, França.



Figura E – “Etude de bras et de jambés” de Théodore Géricault, 1818-1819, óleo sobre tela, 52 cm x 64 cm, Musée Fabre, França.

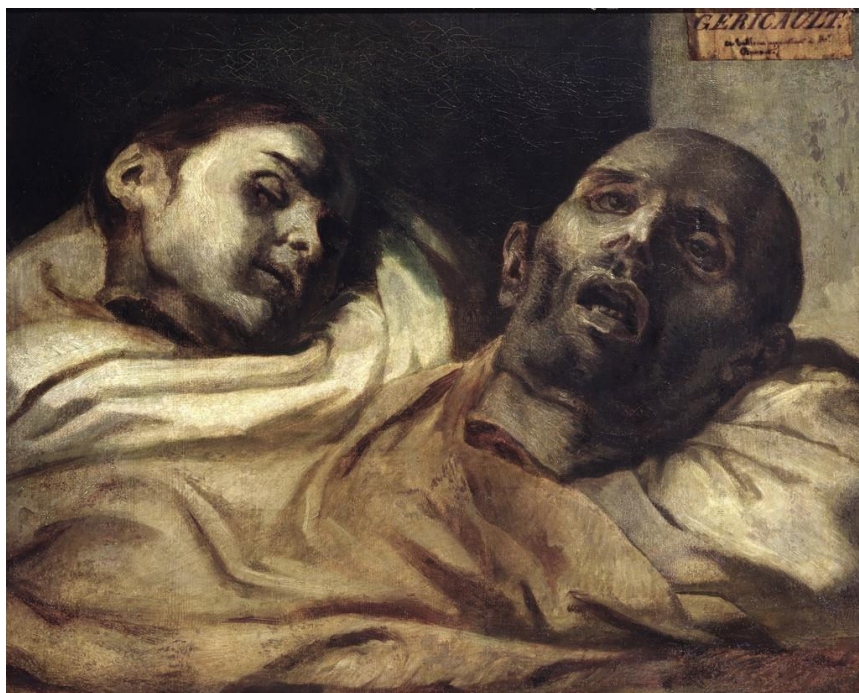


Figura F – “Têtes coupées” de Théodore Géricault, 1818–19, óleo sobre tela, Nationalmuseum, Suécia.

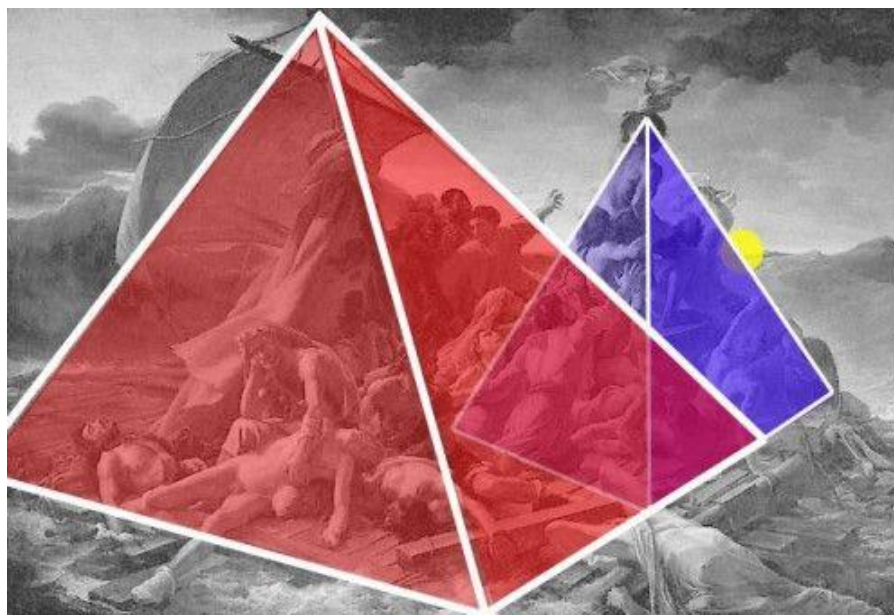


Figura G – Estruturas piramidais presentes na composição da pintura “Le Radeau de La Méduse” de Théodore Géricault.



Figura H – Detalhe da pintura “Le Radeau de La Méduse” de Théodore Géricault, 1818-1819, óleo sobre tela, 491 cm x 716 cm, Musée du Louvre, França.



Figura I – Detalhe da pintura “Le Radeau de La Méduse” de Théodore Géricault, 1818-1819, óleo sobre tela, 491 cm x 716 cm, Musée du Louvre, França.



Figura J – Detalhe da pintura “Le Radeau de La Méduse” de Théodore Géricault, 1818-1819, óleo sobre tela, 491 cm x 716 cm, Musée du Louvre, França.



Figura L – “Las Meninas (Self-Portrait after Velázquez)”, 1987, processo da prata coloidal em papel, 71 x 71 cm, Museo Reina Sofia, Espanha.



Figura M – “Studio of the painter – Courbet”, 1990, processo da prata coloidal em papel, 72.1 x 97.8 cm, Paris, França.



Figura N – “Picasso en los Disparates de Goya”, 1987, processo da prata coloidal em papel, 40.6 x 50.8 cm, Etherton Gallery, Arizona.



But Dad! New Mexico (2006) drawing for *The Raft* of George W. Bush, Joel-Peter Witkin

Figura O – “But Dad! New Mexico”, 2006, Edelman Gallery, Illinois.



Figura P – Detalhe da fotografia onde está representado George W. Bush em “The Raft of George W. Bush” de Joel-Peter Witkin, 2006, processo da prata coloidal, 38.1 x 50.8 cm, Catherine Edelman Gallery, Illinois.



Figura Q – Detalhe da fotografia onde está representada Condoleezza Rice em “The Raft of George W. Bush” de Joel-Peter Witkin, 2006, processo da prata coloidal, 38.1 x 50.8 cm, Catherine Edelman Gallery, Illinois.



Figura R – Detalhe da fotografia onde está representado Donald Rumsfeld em “The Raft of George W. Bush” de Joel-Peter Witkin, 2006, processo da prata coloidal, 38.1 x 50.8 cm, Catherine Edelman Gallery, Illinois.



Figura S – Detalhe da fotografia onde está representada Barbara Bush em “The Raft of George W. Bush” de Joel-Peter Witkin, 2006, processo da prata coloidal, 38.1 x 50.8 cm, Catherine Edelman Gallery, Illinois.



Figura T – Detalhe da fotografia onde está representado Colin Powell em “The Raft of George W. Bush” de Joel-Peter Witkin, 2006, processo da prata coloidal, 38.1 x 50.8 cm, Catherine Edelman Gallery, Illinois.



Figura U – Detalhe da fotografia onde estão representadas as figuras do teocrata e o Anjo da Morte em “The Raft of George W. Bush” de Joel-Peter Witkin, 2006, processo da prata coloidal, 38.1 x 50.8 cm, Catherine Edelman Gallery, Illinois.



Figura V – Detalhe da fotografia onde estão representados Dick Cheney e a sua mulher Lynne Cheney em “The Raft of George W. Bush” de Joel-Peter Witkin, 2006, processo da prata coloidal, 38.1 x 50.8 cm, Catherine Edelman Gallery, Illinois.